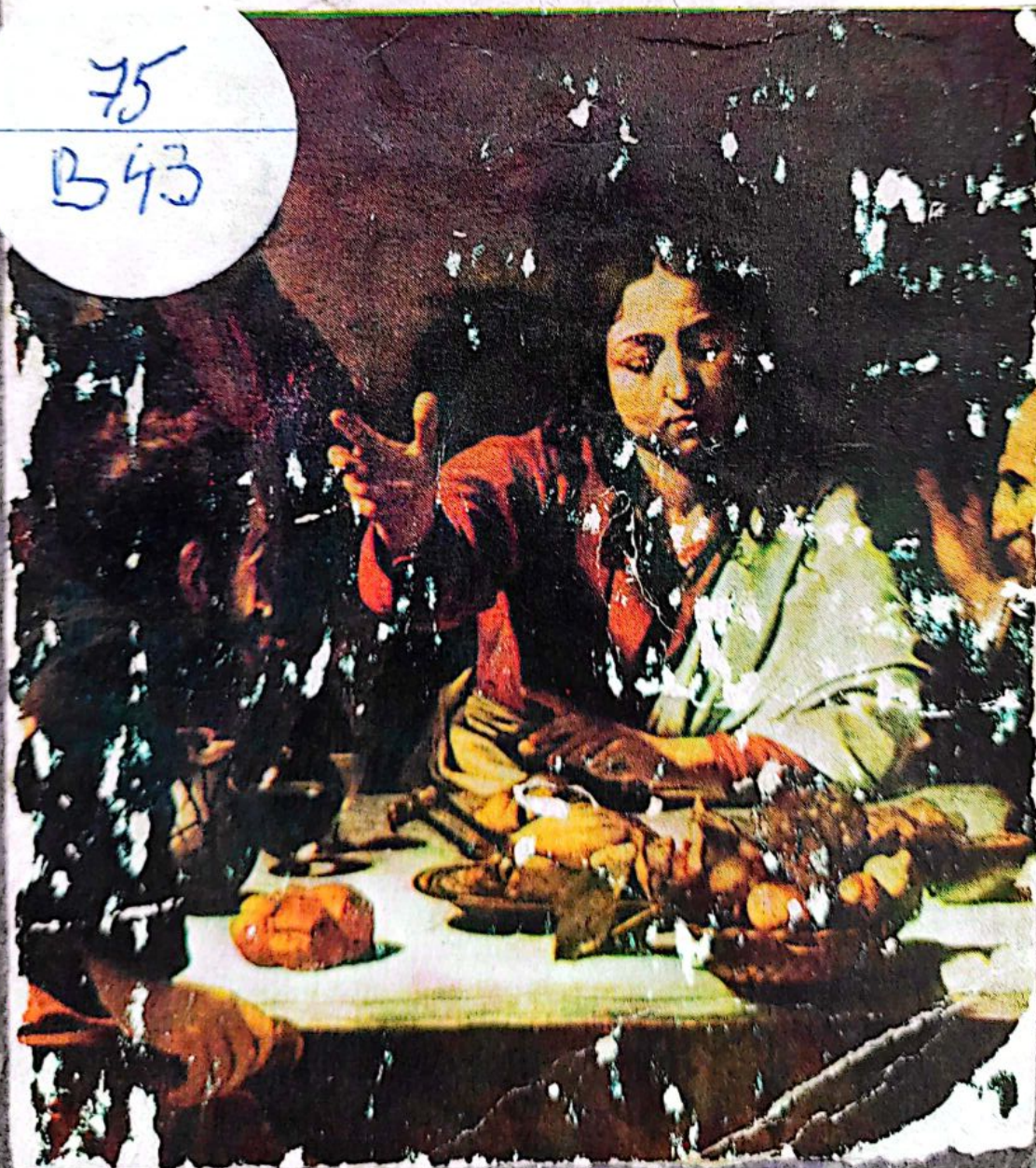


Giovanni Pietro Bellori

viața pictorilor,
sculptorilor
și arhitecților
moderni

75
B43



Giovanni Pietro Bellori

75
8543

viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni

vol. I

Traducere și note de OANA BUSUIOCEANU
Prefața de VIORICA GUY MARICA



332.483

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1975

Ceea ce în mod succint am putea numi bellorism este consecința estetică a unei epoci agitate de consecințe contradictorii, căutându-și factorii de echilibru. Bellori însuși este produsul unui mediu îmbibat de intelectualism, animat de vocații speculative, ai cărui exponenți căutau un criteriu inhibitoriu pentru a pondera mobilitatea și neliniștea barocului, izvorâte din manierism, schimbând direcția evoluției sale printr-o revenire la clasic.

Fiu al unui modest agricultor din Cardano, tânărul de origine lombardă intra la 19 ani în casa din Roma a unchiului său Francesco Angeloni, împrejurare decisivă pentru formația sa. Ca secretar al cardinalului Pietro Aldobrandini, Angeloni se afla în contact — și prin el Bellori — cu un cerc de distinsă spiritualitate. Figură proeminentă, reprezentant al politicii filofranceze, cardinalul mecena, mare protector al literelor și al artelor, polariza un număr notabil de spirite alese. Spre Vila Aldobrandini gravita o întreagă elită de calofili și erudiți. Înalți prelați, fețe cardinalești, colecționari de artă reputați, un Vincenzo Giustiniani și un Cassiano del Pozzo, situați în fruntea mecenatului seicentesc se întâlneau acolo cu savanți, asemenea lui G. Canini și F. Cameli, devenit directorul colecției numismatice a reginei Cristina de Suedia, de la Palazzo Corsini, unde

5 Bellori însuși a funcționat ca bibliotecar regal.

Li se alătura pleiada artiștilor : Domenico Fontana, cei din familia Carracci, Andrea Sacchi, Charles Errard și primul secretar al cardinalului, Giovanni Battista Agucchi, diplomat pontifical, literat ale cărui scrieri despre pictură anticipau teoretizările clasiciste ale lui Bellori.

Sub aripa proteguitoare a lui Angeloni, acesta se formase într-un anturaj saturat de erudiție și rafinament artistic, devenind latinist, istoric și arheolog notoriu. Studiase paralel pictura cu Domenichino, dar fără a realiza o carieră semnificativă în acest domeniu, în ciuda unor ocazionale aprecieri favorabile, ca acelea ale englezului Ph. Skippon care îi remarca peisajele. Relațiile cu Domenichino datează din 1634, an în care îl cunoștea și pe Nicolas Poussin, aflat de un deceniu în cetatea eternă, unde avea să contribuie împreună cu Charles Errard la înființarea Academiei franceze din Roma (1666). La această Académie de France vor obține burse de studii David și Ingres, adeveriți ca promotori ai clasicismului francez din secolul al XIX-lea. Bellori însuși are contacte strânse cu Academia, orientarea sa clasicistă fiind favorabilă culturii franceze, impregnată de cartezianism și de aspirații potrivnice excesului baroc.

Angeloni poseda o importantă colecție de artă — atent studiată de Bellori —, unul dintre acele mici muzee constituite, alături de cabinetele de curiozități și rarități, sub impulsul pasiunii de a colecționa ce domina epoca. Piese arheologice, picturi ale marilor maeștri venețieni din Cinquecento, gravuri și desene contemporane alcătuiau colecția, testată nepotului lombard care fusese desemnat legatar universal. Testamentul lui Angeloni fiind însă contestat de ceilalți membri ai familiei, colecția a fost dispersată. Bellori o substituie cu o colecție proprie a cărei riguroasă selecție și perfecțiune de gust sînt consemnate de Ph. Skippon și de francezul M. Misson, cu prilejul călătoriei sale la Roma (1688). Compusă în virtutea unor preferințe foarte personale, aceasta re-
unea : bronzuri, urne cinerare și lacrimatorii, lămpi 6

funerare și sculpturi antice, importante pânze semnate de Tintoretto, Annibale Carracci, Carlo Maratta și Van Dyck, desene ale aceluiași Carracci și schițe de Domenichino. Preocupările sale de colecționar coincid, așadar, cu interesul pentru antichitate mărlurisit în teoretizări, dar și cu investițiile estetice desfășurate în Vieți.

Rostit în 1664 la *Accademia di San Luca*, discursul despre Ideea pictorului, sculptorului și arhitectului, introdus ulterior ca parte preambulară în ediția princeps a Vieților (1672), constituie sinteza teoriei bellorienne, considerată de exegetul Eugenio Battisti — cu oarecare exagerare poate — „o biblie pentru două secole” (Il Bellori come critico). Citat de obicei cu titlul abreviat, Discursul despre Idee nu reprezintă propriu-zis un program. Relevă în schimb tezele unei doctrine orientative, ale unui posibil sistem estetic, generat de o atitudine critică, de necesitatea luării de poziții față de problemele artei contemporane. Prețios rămîne mai ales efortul lui Bellori de a face lumină și de a preciza o linie de conduită estetică, cu valoare de referință, în dedalul adversităților ce dominau climatul artistic seicentesc, stîrnind confuzii, polemici înverșunate și ezitări, de care nici autorul — confruntat cu împrejurările faptice — nu va fi ferit în situația sa de comentator.

Teoria lui Bellori pornește de la concepția unui univers a cărui existență e scindată în două nivele opuse, dar inevitabil corelate: un cerc sublunar, definit ca realitate coruptibilă și un cerc supralunar, înzestrat cu imuabilitate, perfect și inalterabil, stăpînit de „un suprem și etern intelect”. Din ideea primară, din principiul suveran și suprasensibil emană toate celelalte idei, subalterne, concretizate în forme al căror ansamblu constituie domeniul realului. Natura este creată prin auto-reflectarea acestei esențe, a rațiunii dintîi care „și-a săvîrșit minunata lucrare, întorcîndu-și înalta privire spre sine însăși”. Pe temeiul unui citat din Filon de Alexandria (Filon Iudeul), principiul primordial este identificat cu divinitatea, personificat printr-un Dumnezeu „arhitect”. Con-

7

templînd Ideea, marele lapicid, marele constructor a făurit lumea sensibilă dedusă dintr-un model precomcept, derivînd-o „din lumea ideală și inteligibilă”.

Se afirmă deci existența cuplului de contrare, coincidînd cu dualitatea fenomen-esență și implicînd apriorismul, în sens platonician, al Ideii. Degradate, echivalențele senzoriale ale lumii concrete nu sînt decît copii, „umbre” ale ideilor emanate de rațiunea supremă care este izvorul creației, stăpînind sfera supraselenară. În termeni aristotelici, această zonă a purității abstracte este traductibilă prin armonia sferelor în care se concentrează existența suprasensibilă iar eternul intelect, inteligența supremă ar coincide cu „primul motor imobil”, forma absolută, subsumînd principiile ordinii și binelui.

Și transpunerea antinomiei spirit-materie în raportul antagonic dintre infra și supraselenar constituie o reluare, întemeiată pe sistemul cosmologic preconizat de Aristotel. În consens cu teoria pitagoreică și cu cea platonică, el situa Terra, înconjurată de zonele concentrice ale celorlalte elemente (apa, aerul, focul), în centrul universului. Dincolo de acest cerc, deopotrivă desemnat ca sublunar, se întindea cerul cu sferele celeste. Cea mai periferică zonă era considerată aceea a stelelor fixe, cea mai apropiată orbita lunii, constituind linia de demarcație dintre cele două lumi. Bellori rămînea astfel fidel geocentrismului ptolemaic, părăsind să ignore cu desăvîrșire sistemul heliocentric propus de Copernic ai cărei adepți se declaraseră un Giordano Bruno și un Galileo Galilei, decedat abia cu un deceniu în urmă (1642).

Tot ceea ce ființează în domeniul infraselenarului este alterabil, poate fi contaminat de morbul denaturării, inclusiv arta. Ca atare artistului îi revine misiunea perpetuă de a căuta desăvîrșirea inițială, „imitînd acel meșter dintîi” care este modelul aprioric „de înaltă frumusețe”, echivalabil cu forma arhetipală enunțată de Platon. Eliminînd imperfecțiunile printr-un proces de sublimare

a realului, artistul este chemat să înfăptuiască opera de artă impunând corective naturii, transferînd-o în ipostaza sublimului. Perfecțiunea imaginii „fără cusururi de culoare sau contur” devine reflectarea adecvată a ideii, insuflată de o „zeiță” a artelor plastice, aidoma cu zeița frumuseții, concepută de anticii iubitori de înțelepciune. Personificînd Ideea ea se revelă artistului pe calea inspirației. „...din natură născută — scrie Bellori — ea își depășește originea, transformîndu-se în originalul artei și măsurată de compasul intelectului, ea devine măsura mîinii, iar însuflețită de imaginație, dă viață imaginii”. De o solemnă fluență, limbajul metaforic al scriitorului seicentesc include elementele fundamentale ale unui raționament esențial și succint, dar nu poate evita o anumită prețiozitate emblematică, specifică epocii. Intelectualismul său se complăce în parafrizarea simbolică a noțiunilor, cultivînd astfel un subtil alegorism.

Raportarea la arhetip, la „cauza exemplară” ce rezidă în spiritul artistului, prilejuiește confruntarea realității, a lucrurilor „ce-i cad sub privire” cu Ideea, „acel exemplu admirabil și perfect din mintea lui”. Prin întruparea în artă, realul contemplat atinge nivelul superiorității, nivel la care se poate compara cu forma imaginară preconcepută. Afirmînd primordialitatea Ideii universale, a cunoașterii abstracte față de cea senzorială, apelînd la deducția realului dintr-un adevăr prestabil, a materiei din spirit, Bellori se situează pe pozițiile platonismului, adoptate anterior, în Renașterea timpurie și matură, de Alberti, Leonardo și Rafael. Urbinezul îi mărturisea lui Castiglione că pentru a crea pe Galatea se folosisese de o anumită Idee, deci o prefigurase mental.

Totuși, Bellori afirmă cum nu se poate mai limpede că Ideea este „din natură născută”, „aleasă din frumusețile naturale”, fără a uita să specifice superioritatea acesteia asupra naturii. Raportul este în mod contradictoriu inversat, prin acceptarea primordialității obiectului față de cunoaștere, iar procesul deductiv substituit prin inducție.

Inspirată din natură, arta se detașează de substanța generatoare și, suferind transformarea ideatică, este proiectată în ideal. Diversitatea naturii este redusă la categorie printr-un proces de generalizare, prin transcripție conceptuală, ideea artistică fiind corespondentul realului dezbrăcat de asperitățile senzoriale, de diformități și cristalizat într-un tipar neted șlefuit. „Ideea reprezintă perfecțiunea frumuseții naturale și îmbină adevărul cu verosimilul”.

Foarte vehiculate în secolul al XVII-lea, noțiunile de verosimil și adevăr fuseseră larg comentate de cardinalul Sforza Pallavicino (1644), precedat în Renaștere de euristica asupra universalului și particularului în accepție aristotelică. În același sens, Bellori consideră că aspirația spre desăvârșire se realizează prin reciprocitatea elementelor conexe, a „adevărului”, reprezentând idealul, perfecțiunea certă, termenul de referință absolut și a „verosimilului” care este aparența, perfecțiunea potențială, frumosul relativ, perfectibil doar prin puterea de transfigurare a minții.

Raportul dintre natură și artă devine competitiv, căci arta întemeiată pe ideal este superioară naturii pe care o depășește „prin eleganță”. În fapt conceptul de eleganță se referă tacit la necesitatea constituirii în stil. Ceea ce îi reproșează Bellori manierismului este discreditarea stilului iar caravaggismului ceea ce i se pare ignorarea sa, din pricina unei prea aderente imitații a naturii. Explicitată ori nu, marea aprehensiune belloriană țintește absența ținutei, a unei purități stilistice fără de care el nu poate concepe arta. De aici ostilitatea sa împotriva barocului, conformă tendinței conservatoare din ambianța romană ce întâmpina favorabil reforma neoclasică încercată de Carlo Maratta. Revirimentul teoretic spre clasicismul seicentesc și concretizarea sa în carraccism erau provocate în ultimă instanță de reacția anti-manieristă. Sub acest aspect bellorismul nu intra în coliziune cu caravaggismul care opunea manierei imitația naturii, divergențele fiind suscitade doar de modul de interpretare al procedurii mimetic.

Fidel concepției despre mimesis-ul elin, Bellori subordona imitația naturii în artă corectivului ideal. Ilustrarea principiului se face prin invocarea unor exemple din antichitate, a unui Lisip — lăudat și de Platon — care nu înfățișa figura umană așa cum a zămislit-o natura, ci cum ar trebui să fie, unui Fidias care reproducea „mai degrabă ideea decât natura”. Imaginea epurată prin selecție, prin decantare constituie o normă obligatorie a criticii belloriene, corelată cu refuzul antropomorfismului nestilizat, a naturismului literal. De aceea în antichitatea greacă, exemplifică autorul, un Demetrios din Atica era acuzat de a fi „prea natural” iar Aristotel îl învinuia pe Dionysos din Colofon de „antropografie”, în sensul transcrierii imediate a modelului. Reflectarea frustră, imaginea netransfigurată a naturii se cer ocolite. În virtutea acestui considerent erau repudiați Pauson din Efes și Peiraicos cărora li se reproșa înfățișarea „josnicului și a urâtului”, introducerea în artă a trivialului, a expresiilor grotești și a realităților familiare.

Mutatis mutandis, Bellori îi adresează același reproș lui Caravaggio, imputându-i înclinarea „spre formele umile și vulgare”, interesul precumpănitor pentru imitarea mult prea exactă a lucrurilor și nu pentru frumusețea lor virtuală, nesocotind „suveranitatea artei” a cărei autonomie e subminată. Propunându-și ca subiect „doar natura”, Caravaggio „a dat peste cap toate podoabele și bunele rânduiri ale picturii”, desființând idealismul în favoarea realismului. În prețiozitatea sa puristă, Bellori nu poate gusta nici pitorescul luministic, nici expresia dramatică a caravaggiștilor, echivalând tot cu o stilizare, dar într-un sens contrar celui vizat de el. Nu întrevide decât degradarea artei și, prin extindere, a realității însăși, ale cărei laturi de umbră și caducitate ar trebui prohibite ochiului artist și excluse din imaginația creatorului. „...dacă au de pictat o armură o aleg pe cea mai ruginită; dacă e un vas, nu-l fac întreg, ci spart sau ciobit la gură; veșmintele

zugrăvite de ei sînt ciorapii, nădragii și scușiile iar cînd redau corpurile, stăruie cu toată atenția asupra zbîrciturilor și a cusurilor pielii sau ale contururilor, făcînd degetele noduroase și membrele pocite de beteșuguri". Ceea ce îl supără este pregnanța detaliului, insistența redării sale. Lipsa de grație și eleganță sînt sinonime pentru el cu ostentația dizgrațiosului, a anti-frumosului, negînd ideea belloriană despre stil. Asemenea aspecte aparțin realității viciate și artistul este chemat să le treacă sub tăcere. Repulsia față de ceea ce consideră ca o nedemnă manifestare de naturism obscuros, pentru excesul de firesc, e suscitată îndeosebi de bamboccianti — adepții pictorului olandez Pieter Van Laar, venit la Roma prin 1625 și poreclit Bamboccio —, blamați pentru trivialitatea scenelor de gen cu caracter popular pe care le pictau.

Un Bellori care aspira la cucerirea imuabilului, la atingerea esenței perene, își manifestă antipatia față de tot ceea ce este efemer și reflectare nemijlocită. Artă este pentru el expresie armonios filtrată, realitate transpusă în ipostaza idealității, transformată în permanență. Mimetica servilă e sinonimă cu mediocritatea, cu încălcarea normelor de bun simț și bun gust. Absența bunului gust — noțiune de mare circulație în secolul al XVII-lea —, a facultății de a judeca, îndreptată spre frumos, deci de a raționa valoric, este echivalată cu absența calității. De aceea un Borromini, un Bernini, un Pietro da Cortona, reprezentanți ai barocului, sînt discreditați, stigmatizați ca fiind „ciumații” bunului gust (sono la peste del gusto).

Uneori Bellori nu-și poate stăpîni parțialitatea, trădînd un fel de ortodoxie, manifestată din fericire mai curînd teoretic. În aprecierile la obiect el devine mai suplu și mai larg, i se întîmplă să uite că apără o cauză și apologetul cedează temporar în fața perspicacității observatorului care se declară subit accesibil unei multiplicități de aspecte, nu odată contradictorii. De aici derivă eterodoxia sa, flexibilitatea unui spirit ducînd, cel

puțin în parte, la dizolvarea exclusivismului său, în orice caz la o neutralizare a rigorismului intelectualist. Ceea ce nu-l oprește să exploreze pînă la limită anumite deducții. Dacă artistul n-ar îndrepta diformitățile naturale, poate n-ar exista nici artă, sugerează exegetul. Și pentru a-și sprijini afirmația, citează un pasaj din Ovidiu potrivit căruia dacă Apelles n-ar fi pictat-o pe Venus, „ea ar fi rămas în marea în care s-a născut”. Actul artistic este deci unul de revelație, de transsubstanțiere a frumosului, desprins din haos, din viață, unde reprezintă o latență și restituit printr-o potențială ieșire din anonimat, săvîrșibilă doar prin intermediul ingeniului, al talentului artistic. Acesta obiectivează desăvîrșirea ideii, făcînd-o să coincidă cu forma tangibilă. Frumosul e scos din neființă, i se insuflă o existență autonomă și definită, prin întruparea în vizibil.

Annibale Carracci, Domenichino, Poussin, Reni sînt considerați la modul laudativ pentru că se recunoșteau adepți ai idealizării. „Aș fi vrut să am penel îngeresc sau forme din Paradis ca să-l întruchipez pe Arhanghel” îi scria Guido Reni unui înalt prelat, mărturisind că se călăuzise după un model imaginar. Interesantă este însă continuarea scrisorii, citată de Bellori. „Există și o idee a urîteniei, dar pe aceasta o las să se vădească în diavol, căci îl ocolesc chiar și cu gîndul și nu vreau să mi-l amintesc.” A admite existența anti-frumosului, antipodul perfecțiunii, înseamnă nōlens, volens acceptarea dialectică a contrariilor. Înlănțuirea frumos — urît e comutată într-un cuplu alegoric arhanghel — diavol, ca antinomi ai raportului moral bine — rău. O interpretare aproape identică, în sensul echivalării esteticului cu eticul se întîlnea la Campanella, pentru care frumosul era egal cu signum boni, urîtul cu signum mali. Abstracție făcînd de dorința lui Reni de a ignora urîtul tăgăduindu-l, de a-l exila din cugetul său — și aici se află în deplină concordanță cu bellorismul — , recunoașterea, fie doar teoretică și

13 distincția unui principiu opus frumosului nu sînt

lipsite de semnificație. Se dezvăluie astfel punctele de minimă rezistență ale unui raționament abstract, pus în situația inevitabilei confruntări cu circumstanțele realului. Considerente similare îl vor determina pe Bellori să-și mlădieze teza pe măsură ce o concretizează în expunerea procedeului artistic.

Procedeul la care face apel nu este în sine nici nou, nici original, întemeindu-se pe un principiu al selecției, subînțeles de mimesis-ul elin. Frumosul e atins prin transferul particularului în universal, deci printr-un proces de epurare și de relativă abstractizare. Zeuxis, Parrhasios, Maximus din Tir — care era platonician — subliniaseră în practică sau în teorie această poziție, readoptată în secolul al XVII-lea. Frumusețea absolută neavînd un corespondent în natură, deoarece aceasta nu totalizează nicicînd însușirile frumosului într-un unic exemplar, atributele perfecțiunii dispersate într-o multiplicitate de indivizi trebuiesc extrase dintr-o sumă de exemplare selectate și reunite printr-un sintetism creator în opera de artă. Natura apare astfel reeditată într-o versiune superioară, înnobilită prin retușul viziunii conceptuale.

Bellori concede totuși că menirea corectivă a Ideii nu este absolută. Mai puțin rigid decît va fi Winckelmann, el propune o metodă și nu un program artistic, căutînd să evite dogma. În practică, conceptul său se dovedește mai flexibil, mai puțin apodictic, decît la prima și stricta sa formulare. Ideea nu este identificată în mod necesar cu o frumusețe anume, universal concepută și nu exclude nici diversitatea, nici nuanțele.

„Menirea Ideii este să facă oamenii mai frumoși decît sînt îndeobște și să aleagă ceea ce este desăvîrșit. Dar Ideea nu înseamnă o frumusețe anume; felurite sînt formele ei, fie mărețe și viguroase, fie voioase sau delicate, de orice vîrstă sau sex. De aceea, noi nu admirăm odată cu Paris pe muntele Ida doar molatecul farmec al Afroditei și nu celebrăm în grădinile Nisei numai pe fragedul Bachus; ci pe asprele povîrnișuri din Mene-laium și Delos admirăm pe Apolo cu tolba și pe

Diana cu arcul. Diferită a fost, fără-ndoială, frumusețea lui Zeus din Olimpia și a Herei din Samos sau a lui Hercule în Lindus și a lui Eros în Tespia; căci la felurile întruchipări se potrivesc forme felurile, frumusețea nefiind decât ceea ce face lucrurile așa cum sînt în propria lor natură desăvîșită și pe care pictorii cei buni și-o aleg contemplînd forma fiecăruia". Scris într-o cadență măsurată, dar cu un accent festiv ce marchează frazarea adesea fastuoasă, pasajul citat trădează o dispoziție concesivă, temperată de rezerve, în căutarea unui anumit compromis. Tipurile de frumusețe, deși subsumînd posibilitatea unei game mai largi, sînt economic enunțate. Senzualismul Afroditei și moli-ciunea lui Bachus își găsesc opusul în frumusețea abstractă a lui Apolo și în farmecul cinegetic al Dianei. Monumentalitatea olimpiană a lui Zeus, figura cumpănită a Herei, robustețea supremă a lui Hercule desemnează prototipuri încarnate de zeități, deci modele superioare. Fiecare reprezintă o dimensiune estetică sui generis, simbolizată printr-o însușire dominantă, pe lângă care toate celelalte pălesc, nefiind decât simple corolare. Accentuarea dominantei, care este absolutizată, reduce imensa diversitate a particularului la specimene exemplare, situate între individual și arhetip, la granița dintre particular și general, stabilind categorii și semnificînd genul.

Metoda clasificării este extinsă la domeniul afectelor. Înfățișînd acțiuni umane inevitabil correlate cu reacții psihice, arta nu se poate dispensa de exteriorizarea stărilor sufletești. Pasiunile nasc porniri, animă figura umană și sînt reflectate prin atitudine, expresie, gestică. Interpretarea imaginii, pornită de la natură, nu poate eluda observarea și sondarea emoțiilor, nici concordanța dintre trăirea interioară și manifestarea ei. Așadar artistul este chemat să îmbine „mișcările trupului cu cele ale sufletului, astfel încît să decurgă unele din altele". Dar cum afectele nu se lasă surprinse decât spontan, „în scurte momente fugare", pentru a putea fi redată, trebuiesc fixate pe retina memoriei.

Pasiunile și acțiunile vor fi reimaginate pe temeiul datelor memorate de artist. Din nou inspirația directă e evitată, substituită prin decantare, prin observația deliberată, reluată, ducând la o mnemotehnică a reacțiilor din viață. Acestea nu sînt redare pe viu, ci reținute și reeditate din imaginație. Memorarea stărilor sufletești facilitează constituirea unei tipologii a sentimentelor: „Ideea furiosului și a timidului, a celui trist sau voios, precum și a rîsului, a plînsului, a fricii sau a îndrăzneții.” Gama afectelor este restrînsă la categorii emoționale, în linii mari concordante cu cele enumerate în Retorica lui Aristotel.

Bellori preconizează esențializarea pasiunilor, tipizarea reacțiilor, nu se declară potrivnic interpretării lor. Dimpotrivă, consideră că pictura lipsită de afecte nu este decît o imitație fără viață, sterilizată de fiorul vital. Unul dintre motivele admirației pe care i-o purta lui Domenichino, rezidă tocmai în preocuparea insistentă a acestuia pentru redarea „mișcărilor sufletești”. Pictorul nu se mulțumea să observe stările psihice, ci în ore de reclusiune se străduia să mimeze dispoziția sufletească a personajelor pe care le picta, să se transpună în pielea lor. Ceea ce condamnă criticul nu este expresia pasională, ci excesul expresiei — ca orice exces de altfel —, atitudine conformă cu imperativul bunului simț și al bunului gust. Nu elocința sentimentului îi displace, ci limbajul clamoros, intemperanța și lipsa de discreție. El repudiază furoarea (furor), violența declanșărilor generate de reacții iraționale, tot ceea ce este dezordine și mișcare anarhică. Dar în același timp se situează departe de imobilismul winckelmannian, de expresia netulburată și tăcuta măreție a tinutei voit apolinice. Bellorismul neagă orice ostentație și orice balansare spre extreme, explorînd în fond o rațională și decentă cale de mijloc. Nu este deci de mirare că îi scapă în mare măsură esența dramatică a lui Caravaggio și dinamismul expansiv al lui Rubens sau că îngroapă într-o totală tăcere tragismul berninesc.

Actul cunoașterii prin artă — căci Bellori îi acordă o însușire gnosologică — nu se realizează prin simpla contemplare a realității ca dat exterior, ci ca rezultată a gândirii apercceptive, în scopul raportării la universalitate. În acest sens e reamintită definiția platonice a Ideii ca „desăvârșită cunoaștere a lucrurilor”, dar nu ca pătrundere detașată de obiect, ci „pornită de la natură”. Spre deosebire de pictorii „buni”, cei „răi” nu pot depăși coliziunea dintre senzorial și ideatic, nu ating nivelul sintezei, al armoniei pentru că rămân împotmoliți în lumea particularului. Realul e înregistrat într-o variantă brută, în loc să fie codificat și transcris într-un limbaj elevat. Necesitatea unui cod, ca sistem de simboluri, echivalate cu entități, ține de concepția epocii care fără să cultive emblematica ermetică, indescifrabilă, disprețuiește exprimarea directă. Realitatea considerată în afara unui normativ estetic aparține vulgului, condamnat la stricta percepție optică, nepătrunzând în miezul vieții, pentru că Bellori vede acest miez situat în afara existenței. Obsedat de „preanobilul simulacru al Ideii”, autorul se află pe punctul de a preconiza un concept limitativ. Arta se adresează unei elite, spiritelor alese, capabile de filtrarea mentală, reacționând în sensul trăirii intelectualiste. De aici o anumită conștiință aristocratică și conectarea cerebrală a operei de artă, proprii unei caste ai cărei membri sînt asemenea lui Bellori mai curînd teoreticieni decît artiști, oameni de cultură decît fapte emoționale, speculativi și nu spirite senzitive.

Cu un secol înaintea lui Winckelmann, Bellori indica sculptura elină ca un exemplu de urmat, deoarece ghidează artistul „spre frumusețile rectificate ale naturii”. El nu se oprea însă la acest model exclusiv, recomandînd deopotrivă studierea „altor maeștri excelenți”. Motivul pentru care trimite la greci rezidă în împrejurarea că aceștia descoperiseră legile frumosului suprem, stabilind cele mai ferice proporții. Legitimitatea inovării nu este exclusă în sine, ci doar temperată de teama dislocării unui model considerat perfect. Winckelman-

nismul va fi mai intransigent, considerînd imitarea sculpturii antice ca fiind cea mai rapidă și mai eficientă posibilitate de a realiza frumosul din natură, paradox pe care italianul, interesat de contemporaneitatea sa, nu îl împărtășește. El apelează la prestigiul antichității nu în sensul argumentării rigorigiste, ci ca invocare a unui reper, a unui termen de comparație diametral opus virtuozității manieriste și oricărei forme de artă ce nu se întemeia pe ideea de ordine și echilibru. Winckelmann se va situa în afara contemporaneității sale, riscînd o dislocare în anacronic, prin exagerarea și singularizarea tezei sale clasiciste ce preconiza imitația absolută a antichității greco-romane. Bellori, dimpotrivă, nu extinde conceptul în program și, permeabil la actualitate, evită paseismul și anticomania. Postulatul său e de ordin general, fiind doar teoretic necondiționat, căci întrevește că particularismul faptic nu poate fi epuizat, nici înglobat în schema conceptuală.

Bellori apare ca exponent al unei categorii de spirite postumaniste, admiratoare ale tradiției clasice și aspirînd la regăsirea unei căi rectilinii în evoluția contemporană a artelor. Preceptul exclude anchiloza doctrinară în măsura în care el cultivă în mod diferențiat pilda antichității, adaptînd-o prin confruntare unei necesități prezente. Admirația lui vizează înainte de toate puritatea stilistică a anticilor, prea adesea alterată de artiștii moderni care îl disprețuiesc și pe Rafael. Luarea de poziție a lui Bellori prefigurează într-un anume sens viitoarea bătălie dintre „antici” și „moderni”, dintre clasicism și romantism.

Nu odată criticul deplînge abandonarea „formelor alese ale stilurilor”, îndeosebi pe tărîmul arhitecturii, șintind în Borromini pe care îl consideră, cînd la modul deschis, cînd aluziv, responsabil de denaturarea bunului gust. „Acum fiecare își închipuie după capul lui cîte o Idee sau vreo nălucă arhitectonică...” scrie autorul, dezaprobind libertatea imaginativă pe care și-o îngăduie arhitecții contemporani, „născocind tot felul de unghiuri,

linii frînte și răsucite, pocind baze, coloane și capiteluri cu zorzoane din stucatură și tot felul de ornamente lipsite de orice proporție." Linia capricioasă, turgescența și risipa decorativă a barocului, nesocotind reguli stilistice adînc înrădăcinate, i se par fundamental opuse principiilor de ordine rațională, de măsură și euritmie pe care creatorii Renașterii se străduiseră să le desăvîrșească. Ceea ce realizaseră Bramante, Rafael, Peruzzi, Giulio Romano și Michelangelo, „azi desconsiderați cu ingratitude", era dat uitării. Bellori nu ostenește a denunța urîtenia dezordinii și combate anarhia gustului, ceea ce numește stiluri fantasmagorice — referindu-se tacit îndeosebi la gotic, ca odinioară Rafael — , stiluri ce au contaminat secole de-a rîndul cu iraționalismul lor clasicitatea artei imperiale romane, restaurată în Renaștere.

Arhitecții ocupă doar un spațiu extrem de restrîns în cadrul Vieților. Borromini, Rainaldi, Bernini care construiseră sub ochii săi celebrele colonade ale pieții vaticane, sînt cu desăvîrșire omiși în favoarea lui Domenico Fontana și a lui Alessandro Algardi. Dar și activitatea lui Fontana este apreciată aproape exclusiv dintr-un punct de vedere tehnicist, autorul descriind pe îndelungate pagini, dealtfel captivante, ingeniozitatea sistemului născocit de acesta în scopul reînălțării obeliscurilor antice, verificat în deosebi cu prilejul ridicării faimosului obelisc de granit roșu din piața catedralei Sf. Petru. În ceea ce îl privește pe bolognezul Algardi, calitatea sa rezidă în afinitatea cu stilul lui Palladio. Stilul ponderat al padovanului inițiasse încă din Cinquecento o orientare ce înregistrează stăruitoare ecouri în sînul curentului clasicizant al barocului, nu doar în Italia, ci și în alte țări ale Occidentului, mai cu seamă în Anglia.

Domeniul sculpturii este tratat cu aceeași zgîrcenie, rezumîndu-se la doi reprezentanți: Algardi și flamandul Duquesnoy. În mod intenționat, Bellori îl ignoră pe Bernini care crease totuși pînă la acea dată un număr covîrșitor de capodopere, după cum îl trece sub tăcere pe Puget. Pole-

mica antiberninescă adoptă alura suverană a disprețului mutual.

Spiritul de părtinire al lui Bellori este uneori izbitor, manifestându-se în refuzul total de a lua act de existența unor personalități proeminente, beneficiind de o largă audiență în epoca barocului și numărându-se printre creatorii acestui stil. Sculpturii îi lipsește sculptorul modern, cu alte cuvinte contemporan, insinuează el, explicând faptul prin absența geniului, dar și prin circumstanțe ostile dezvoltării acestei arte. Condamnați la activități minore, artiștii sînt solicitați cu precădere pentru restaurarea statuiilor antice, colecționate și difuzate în întreaga Europă, mai ales în Franța. Singur Algardi în ale cărui mîini „marmura și-a redobîndit viața” și care se inspiră din reliefurile romane, conducîndu-se și după exemplele artei lui Rafael și a lui Giulio Romano, este elogiât ca întemeietor al unei „școli bune”.

Nici cu Michelangelo, criticul nu se arată clement și, printr-o inexplicabilă mistificare de proporții, nu pregetă să i-l opună pe Algardi cel fecund și „iute de mîină”. Singura calitate pe care i-o recunoaște fără rezerve florentinului ține de anvergura viziunii, de măreția trăsăturilor (*grandezza de' lineamenti*). Monumentalitatea michelangioloescă i se pare aridă și, învinuindu-l de sărăcia invenției, Bellori îi reproșează părăsirea modelelor antice. Putti herculeni ai lui Michelangelo, pe care îi găsește lipsiți de grație și de mlădiere, îi displac în comparație cu modelarea onctuoasă a amoreșilor lui Duquesnoy. În mod bizar el apare opac la profunda originalitate și interiorizare a toscanului, îi respinge austera asprime, totala lipsă de literaturizare a operei devenind temeiul răstălmăcirii sale.

Raportarea creației de artă plastică la un motiv literar constituie o particularitate constantă a criticii belloriene, reprezentînd sub multe aspecte etalonul unor considerații fundamentale, de altfel familiare unei epoci ce reedita într-un anume înțeles corelări enunțate în antichitate. Platon inclusesse în aceeași categorie pictorii și poeții ; Simonide din

Ceos, urmat de Sofocle, formulase prin reciprocitate celebra definiție: „pictura e o poezie mută iar poezia o pictură vorbitoare”, reiterată lapidar de Horațiu prin *Ut pictura poesis*, avînd inițial același sens.

În Renaștere, Botticelli se inspira din Lucian și ilustra Divina Comedie a lui Dante, Tițian și Giorgione apelau la poezii latini, găsind în operele lui Ovidiu, Vergiliu și Lucrețiu predilecte surse de inspirație. Tițian mergea pînă la a-și numi tablourile „poezii”, atribuind astfel picturii un caracter poetic. La sfîrșitul secolului al XVI-lea, adagiul horatian din *Ars poetica* era reactualizat, apoi reinterpretat în *Seicento* de Sforza Pallavicino care afirma analogia picturii cu poezia, ambele fiind dedicate „imitației foarte zeloase”. Și Filostrat cel Tânăr — dimpreună cu Bellori care îl citează (Prefața Imaginilor) — considerase că înrudirea lor e întemeiată pe același tip de imaginație, deoarece pictura, muta poesis, zugrăvește pe pînză tot ceea ce poate spune poezia prin cuvinte.

Traductibilitatea literară a viziunii plastice constituie în concepția belloriană o însușire necesară, literatura și pictura împletindu-se într-o unitate imaginativă și înrîurindu-se reciproc. Toate descrierile sale de tablouri ilustrează cu prisosință această optică, fără îndoială mai cuprinzătoare și mai savantă, chiar dacă ideea imaginii istoriate înstrăinează pînă la un anumit punct fondul genuin al picturii, subordonîndu-l unui conținut anecdotic. Pentru a exemplifica principiul, Bellori menționează cum descriînd-o pe Angelica în *Orlando furioso*, Ariosto se sluzea de termenii artei statuare. Observație pătrunzătoare și reversibilă, deoarece cînd Ingres va picta pe Angelica (Ruggiero eliberînd-o pe Angelica, 1819), ea va lua o înfățișare parcă într-adins plăsmuită după versurile lui Ariosto.

Nu în mod întîmplător, Poussin se inspiră din scrierile antice și din Torquato Tasso (Rinaldo și Armida) sau creează ilustrații pentru opurile

lui Vergiliu și Horațiu. Cele patru Bacanale executate pentru cardinalul de Richelieu erau concepute „foarte exact după studiul sculpturilor antice”, ne spune Bellori, consemnând de astă dată transferul idealului statuar în pictură, trăsătură tipic clasicistă pe care o vom reîntâlni la David și la elevii săi. Mare amator de pictură, Giambattista Marino, unul dintre faimoșii poeți seicentești, dedicase un întreg volum de versuri, semnificativ intitulat *La Galeria*, reinterpretării literare a unor opere de artă și îl declara pe Poussin care îi ilustra poemele: „inspirat de muze în imitație ca poeții”.

Expresii ca „invenție poetică”, „sens poetic”, „colorit poetic”, „consonanță” sau „armonizare” fac parte din terminologia novatoare a criticii bello-riene și planează în atmosfera acelui secol ce dilata percepția vizuală a picturii, strămutînd-o pe tărîmul verbului. Contactul optic cu opera de artă devine pretextul transfigurării mentale, aspirînd spre comentariul literar. Redarea acțiunilor nu se poate dispensa de o „istorie”, narația se împletește cu descrierea, căutînd bipolaritatea semnificațiilor. Reprezentarea se prefacă în desfășurare subsumată, nucleu vizual ce condensează acțiuni virtuale, iar tabloul devine prilej de perifrază. Implicarea faptului exterior modifică sensul purei contemplări, conferind picturii un conținut mai activ, dar neizbutind să ocolească întotdeauna primejdia transcrierii sofisticate.

Interesul literar e considerat o dominantă. Algardi sau Poussin începuseră prin a studia literaturile, înaintea opțiunii definitive pentru artă, Rubens poseda o aprofundată cultură literară și umanistică. Sondarea unor afinități mai complexe și poate mai pretențioase caracterizează un mare număr de spirite alese, manifestînd veleități de polihistor.

Pentru Bellori, inspirația literară trebuie să fie o componentă intrinsecă tabloului. Născocirea poetică nu este invenție pură, ci fabulație căreia imaginea i se supune cu docilitate și o semnifică, concentrînd narația în esență vizuală. Mereu cap- 22

tivat de sensul poetic al picturii, el nu intuiește desigur pericolul alienării. Uneori se lasă furat în comentariile sale de un limbaj petrarchizant și se întâmplă ca ochiul său să sesizeze nuanțe pe care pictorul nu le-a gândit, forțând interpretarea și păcătuiind prin excesul literaturizării. Retorismul său este însă în genere cumpănit, mai curînd rece, de o cerebralitate ce trădează nevoia transpunerii exacte. Cu modestie, el evită grandilocvența și își atribuie doar „rolul unui simplu traducător”. Divagațiile, atunci cînd există, intervin nu din lipsă de luciditate, ci prin metodă și inevitabil prin mobilitatea acestei metode de translație a valorilor specifice. Cu toate acestea, Bellori ne oferă primele modele aproape perfecte de analiză plastică, lectura clară și completă a tabloului, dezvăluindu-se ca unul dintre precursorii criticii de artă moderne.

Analiza literar-descriptivă include constant semnificația didactică a imaginii, în consens cu retorismul moralizator, cu acel docere delectando la care se dedau cu pasiune spiritele erudite. A instrui pe calea delectării e un principiu ce face apel la alegorismul rafinat. Noutatea sa este firește foarte relativă. În Renașterea timpurie, Botticelli și Mantegna dezvoltaseră stilul alegoric, recurgînd de obicei la o codificare lizibilă a înțelesurilor simbolice. Narația aridă, specifică austerității toscane, historia dobîndea la Botticelli o inflexiune sensibilă, încărcîndu-se cu substanță poetică, chiar și în ipostaza alegoriei politice (Minerva îmblînzind Centaurul). Evitînd absconsul, cheia emblematică era în genere accesibilă. Ezotericul era introdus în pictură de Leonardo, Tizian ținea cumpăna între explicit și mister. Giorgione însă înlocuise în pictura venețiană cinquecentescă emblematica declarativă și ncreticentă cu simbolul aluziv, adoptînd un ermetism literar ce se refuză deslușirilor nete. Subtil cifrată, imaginea se sustrage definirii, codul poetic rămînînd adesea intraductibil.

În Seicento, alegoria este prin excelență moralizatoare, emblematica subordonată criteriului rațional este menită să instruiască. În accepția lui Matteo

Pellegrini (1650), ingeniul (talentul) care prezidează retorica, este chemat să redea frumosul și eficacele. Impreciziunea dispare, tâlcurile moralizatoare își pierd opacitatea. Comentariul se transformă în demonstrație discursivă sub pana lui Bellori, care traduce cu o pasionată aplicație toate sensurile posibile ale alegoriilor mitologice pictate de Annibale Carracci în Galeria Farnese. Explicitările anulează misterul simbolului și traduc poesis-ul în proză.

Carracci pictează „cu înțelepciune”, îmbină pictura cu filozofia, ne spune Bellori, așa cum procedau grecii, un Polignot din Tassos de pildă. Căci prin invenția poetică, pictura sa expune precepte. Faptele lui Hercule sînt interpretate ca simboluri ale vieții active și ale vieții contemplative iar episodul erotic dintre Ulise și Circe, ca alegorie a transformismului. În Ulise eliberator al lui Carracci, criticul descifrează procesul transsubstanțierii. „Povestea” homerică, fabulația implicată în imagine „ne arată cum sufletele oamenilor proști trec în trupul dobitoacelor, în circulația universală denumită Circe”, soartă de care Ulise este scutit prin asistența lui Mercur, simbolizînd rațiunea, „judecata cea bună”. Intervenția arbitrară a lui Mercur, absent în textul lui Homer, este considerată ca binevenită deoarece contribuie la rotunjirea înțelesului didactic. Atari „falsificări” poetice nu pot fi decît salutare pentru finalitatea tabloului.

Ieșirea din indeterminare cade în exagerări vizibile, cînd, părăsind delectarea strict vizuală, autorul sondează semnificația posibilă a culorilor. La Carracci, mantia roșie și tunica vineție a Virtuții constituie „semne de curaj divin”, galbenul în care apare drapată Voluptatea previne că „favoriții ei se ofilesc de tineri și dispar ca paiul în vînt”. Veșmîntul azuriu al Ariadnei ne vorbește despre divinitatea ei. Interpretări similare dobîndesc culorile ce înveșmîntă alegoriile lui Domenichino. Vinețiul din tunica Justiției „denotă seriozitatea și cumpănirea legilor sale”; verdele gălbui în care se înfășoară Temperanța reprezintă o „aluzie la

maturizarea pasiunilor înerești" ; mantia albastră a Prudenței ne vorbește despre „limpezimea chibzuinței și seninătatea minții.” Extrapolările abundă și imaginația comentatorului depășește pe a pictorilor. Interpretarea în sine n-ar fi insolită, căci o emblematică a culorilor existase încă din evul mediu, dacă nu ar aluneca în arbitrar căutînd expresia ultimă a simbolului.

În schimb cu atît mai interesante sînt descrierile lui Bellori conținînd, ceea ce am putea numi un efect de sonorizare. În Flagelarea Sf. Andrei de Domenichino „parcă se aud amenințările unui soldat cu platoșă”, la Carracci Andromeda „simte” în spatele ei „zgomotul pe care îl fac valurile mării vînzolite de monstrul lacom” (Perseu și Andromeda) iar „viperele se descolăcesc în văzduh șuierînd” (Meduza pedepsită). În Jertfa lui Avram de Caravaggio, Isac simțind apropierea cuțitului de gîtul său „șipă și cade”. Elocvent este mai ales pasajul din comentariul compoziției lui Domenichino : Împăratul Otto îl vizitează pe sfîntul Nilo, în care atenția personajelor este „împărțită între văz și auz” iar trîmbițașii călări tulbură „cu gălăgia lor convorbirea împăratului”.

„Priceperea pictorului a fost atît de mare, — scrie Bellori — încît a izbutit să redea prin culorile mute sunetul și intensitatea instrumentelor. Căci cel mai tînăr dintre ei suflă într-un lituus, adică într-o trîmbiță curbată, holbînd ochii și umflîndu-și obrajii pentru a scoate sunetul cel mai puternic și ascuțit ; altul ridică o trîmbiță lungă și, dînd capul puțin pe spate, suflă mai încet, pe cînd al treilea, cu trîmbița și capul ușor plecate în jos, scoate un sunet mai grav, acordîndu-se împreună în modulație. În felul acesta, Domenico a adăugat picturii și simțul auzului.” Nimic mai magistral decît această acordare a suflătorilor emițînd acute, sunete moderate și grave din alăturările contopite într-o consonanță, transcrisă verbal.

Suflători și cîntăreți din lăută erau înfățișați și în fresca lui Simone Martini (Ridicarea Sf. Martin la rangul de cavaler) din Trecento. Sub influența
25 orchestrelor de la curțile ducale și princiare, în

Renaștere îngeri muzicieni apăreau în picturile lui Melozzo da Forlì, Piero della Francesca și Giovanni Bellini sau Carpaccio, cîntînd din instrumente de coarde. Muzica făcea parte din preocupările artiștilor, de n-ar fi să-l amintim decît pe Leonardo. Cazul lui Domenichino care procedase la studiul muzicii vechi, ocupîndu-se de „cromatică și enarmonică” și încercînd să construiască noi instrumente muzicale mai complexe, nu constituie deci o excepție.

Nouă este interpretarea lui Bellori, care atribuie culorilor o „elocință mută”, prefigurînd ideea corespondenței dintre sunet și culoare ce va fi enunțată abia în secolul alXIX-lea de către E.T.A. Hoffmann, apoi de către Baudelaire în celebrul său sonet (Correspondances) și formulată literal de către Delacroix în Jurnalul său („Parfumurile, culorile și sunetele își răspund”).

Vorbind despre Tintoretto, Bellori folosește o metaforă muzicală, referindu-se la „cîntecul luminos al culorilor”. În capitolul despre Barocci descrie un procedeu de simfonizare cromatică pe care pictorul îl încerca recurgînd la o preparație specială. „Pentru colorit, făcea după cartonul mare un altul mai mic, în care distribuia tonurile și volumele lor, căutînd să îmbine în așa fel culorile încît să se potrivească și să se armonizeze între ele, fără să-și dăuneze una alteia; și spunea că, așa cum melodia vocilor încîntă auzul, tot așa văzul se desfată prin consonanța culorilor, însoțită de armonia liniilor. De aceea numea pictura muzică și, întrebând într-o zi de ducele Guidobaldo ce făcea, a răspuns arătînd spre tabloul pe care îl picta : armonizez muzica asta.”

Asemenea implicații, ce nu erau desigur străine de progresele muzicii polifonice, revelă veleitățile complexe ale criticii bellorienne și un interes asociativ din care rezultă caracterul său de modernitate.

Independent de parțialitatea unor judecăți de valoare, determinate de criterii prestabilite și pendulînd între polii extremi ai carraccismului și caravaggismului, autorul se străduiește, cînd

e vorba de pictură, să integreze în circuitul său valoric și artiști ca Van Dyck sau Rubens, a căror artă nu se mulează pe tiparul bellorian. Firește, Van Dyck este considerat aproape exclusiv prin prisma operei portretistice iar Rubens nu este cu totul absolvit de obiecții vizînd neglijarea estetismului și licențele desenului deformant. Latura carnală, erotismul stenic, nișel cam greoi al flamandului sînt acoperite cu o prudentă tăcere. În schimb sînt relevate „marea dezinvoltură și strălucire a spiritului, dovedind o uimitoare siguranță și libertate de penel”, însușiri ce îl înrudesesc cu venețienii.

Apreciînd, Bellori arbitrează, respinge „mediocritatea imitației”, distribuind laurii doar celor considerați „excelenți”, în conformitate cu propriile sale criterii. Rafael rămîne pentru el inegalabil iar Carracci reprezintă un etalon. Opțiune lesne de priceput, din moment ce pictura bolognezului pare anume concepută pentru comentariile sale. Didacticismul cerebral al criticului voalează, dar nu omite senzualismul unor imagini populate cu amanți mitologici, căutînd să extragă învățăminte moralizatoare, precumpănitoare față de hedonismul pictorului. Acordul de optică se statornicește firesc în virtutea comunității de spirit, suprema calitate a lui Carracci fiind aceea de a fi știut să îmbine ideea cu natura. De aceea el este înfățișat ca reformatorul picturii, aflîndu-și reabilitarea după o lungă eclipsă, provocată de „decadența” și „afectarea” manieristă.

Probitatea intelectuală a comentatorului este pusă la grea încercare cînd îl depreciază pe Caravaggio, ca exponentul unei tendințe contrare propriilor sale aspirații. Oricît ar fi însă de pornit împotriva imitației „denaturate” a caravaggismului, obiectivitatea sa se înclină în fața dimensiunii indiscutabile a artistului hulit, lăsînd să-i scape această frază admirativă: „lucru uimitor de spus — pare a se fi luat la întrecere cu arta, fără artă”.

Arta lui Caravaggio neagă preceptele belloriene în aceeași măsură în care pictura carraccescă le
27 confirma. Cantonat pe o poziție deliberată, Bellori

intuia, dar nu putea accepta tulburătoarele inovații ale unui stil lipsit de anecdotică și de discursivitate, concentrînd drama într-un spațiu minim, supravoltat ca tensiune pasională. Indrăznelile compoziționale: gruparea parcimonioasă a personajelor în avanplan, axele divergente, intersecțiile în X, racursiurile insolite, potențate de clarobscur și de coloritul dramatic nu puteau fi gustate de un exeget care năzuia spre o expresie contrară artei lui Caravaggio.

Dar dincolo de poziția teoretică și de atitudinea critică pe care o adoptă, Bellori se dezvăluie observator sagace al trăsăturilor umane. Evocate succint, personajele sale rămîn grăitoare, caractere definite prin cîteva linii esențiale, fizionomii creionate cu economie expresivă.

Carracci cel blond, cu fața smeadă și pasul împovărat de gînduri, ocolind viața de curte, dar iubind femeile — victimă a necumpătării amoroase, ca Rafael —, un Algardi gras și bonom, cu păr lins și ochi bulbucați, harnic și înclinat spre avariție, melancolicul Duquesnoy, extenuat de muncă, chinuit de podagră, zbătîndu-se într-o nesfîrșită penurie, se perindă în fața cititorului. Astenicul Barocci suferă de polifagie și are semnul agitat de coșmaruri; Domenichino cu fața rumenă și călcătura strîmbă e împresurat de defăimările confrăților, năpăstuit de Spagnoletto. Spadasin năvălaș, iute la mînie, oacheșul Caravaggio uimește prin pățaniile unei vieți turbulente, amestecat cînd în lumea interlopă, cînd în înaltele cercuri ale cardinalilor și cavalerilor de Malta. Distinsul Poussin își plimbă privirea albastră și profilul acvilin de nobil picard pe malurile Tibrului; Van Dyck cel cu pielea albă și plete aurii își afișează rezerva aristocratică și iubirea de fast, lăsîndu-se purtat pe străzile Romei într-o calcașcă însoțită de cortegiul servitorilor, muzicanților și bufonilor. Maiestuosul, dar cumpănitul Rubens, erudit și poliglot, diplomat chizbuit și cu purtări alese, un adevărat gentilom flamand, ni se înfățișează în această galerie de portrete.

Indiferent de împrejurarea unei inspirații directe sau mediate, imaginile se încheagă cu o vivacitate și un relief ce sugerează evidența faptului trăit. Provenind din surse multiple, informațiile au fost filtrate, aduse la numitor comun, selecționate cu o remarcabilă putere de esențializare. Contrar tonului detașat al teoretizărilor, un acut sens al individualului se trădează la Bellori. Reprezentate prin prisma unor personalități artistice, aspecte particulare se dezvăluie ochilor noștri, permițându-ne să deslușim printre rînduri înfățișarea reală a unui secol bîntuit de problematizări și controverse, stîrnit de idei novatoare. Timbrul ponderat al lui Bellori, evitînd accentele stridente ale polemizării, îi îngăduie să țină în echilibru cumpăna adversităților. Deși reprezintă o tendință, înclină spre obiectivitate. Mai curînd onest și scrutător, decît sensibil, el scapă de constrîngerea tezistă, dobîndind prețioasa înzestrare a mărturiei contemporane. Generalizările teoretice din Discursul despre Idee sînt contrabalansate de abundența materialului faptic desfășurat în Vieți, înfățișînd într-o captivantă dualitate confruntarea teoriei cu practica.

Nicicînd Bellori nu e amenințat să se rătăcească în labirintul ideilor abstracte, ci depășind domeniul purei speculații, se integrează în adevărul epocii sale. Dincolo de înverșunate rivalități de principii, el întrezărește linia ascendentă a devenirii, recunoscînd cu o intuiție lucidă că „procesul artei este infinit”.

Cluj, 7 I 1975.

VIORICA GUY MARICA

Publicarea principalei opere a lui Bellori ilustrează acea meritorie orientare a editurilor noastre de a pune la îndemîna cercetătorilor și a publicului larg sursele cele mai variate de informație din toate domeniile. În cazul de față, se pare că este prima traducere a prezentei lucrări, consultată pretutindeni pînă acum doar în original.

Dificultățile acestui text sînt îndeobște cunoscute de specialiști, iar în prefața ediției italiene E. Battisti menționa că pentru a se zisa fără echivocuri semnificația multor termeni și expresii folosite de Bellori ar fi necesară utilizarea unor fișe comparative extrase din diferitele izvoare artistice ale secolului al XVII-lea. Particularitate dublată de aceea a caracterului generic pe care-l prezintă adesea limbajul autorului, fapt resimțit la traducere mai mult decît la lectura în original, deoarece traducerea obligă la o opțiune care înseamnă o precizare. Dacă adăugăm la acestea tendința în general academică și literară a beletristicii italiene din acel secol, în care cuvîntul „dobîndea un aer prețios, adică o anumită ostentație de singularitate ce se manifesta în subtilitatea ideilor și în întorsătura frazei” — cum spune Fr. De Sanctis — vom avea un tablou aproape complet al dificultăților pe care le ridică la tot pasul o asemenea traducere. Ne-am străduit așadar să redăm fraza lui Bellori într-o formulare cît mai clară, fără

a-i denatura prea mult stilul, și să utilizăm un fond lexical cât mai apropiat de cel original, păstrând de câte ori s-a putut chiar cuvintele autorului.

O altă problemă ridicată de orice text mai vechi provenit din aria de răspândire a filozofiei aristotelice și platoniciene este aceea a termenilor filozofici care, preluați prin intermediul latinei ecleziastice, au devenit în Occident cuvinte de largă circulație încă din timpul lui Dante, pe când în română ei sînt simțiți și astăzi ca niște neologisme. Pentru a menține o unitate lexicală și stilistică, am adoptat ca prototip limbajul scrierilor românești din secolul al XIX-lea, care, pe lângă folosirea unui număr destul de mare de neologisme, oferea și avantajul unui ușor iz „de epocă”, evitînd astfel transformarea textului lui Bellori într-o scriere a timpurilor noastre.

Respectarea cu fidelitate a lexicului original se impunea mai ales în cazul termenilor de specialitate, folosirea sau nefolosirea oricăruia dintre ei prezentînd vădit interes pentru istoria criticii de artă și a evoluției conceptelor. Bellori nu spune niciodată, de pildă, bust, denumind asemenea reprezentări portret sau cap. Pentru orice alte specificări de dimensiune între bust și figura întreagă el folosește invariabil termenul semifigura, pe care ne-am simțit obligați să-l păstrăm din două motive esențiale. Pe de o parte, la pag. 262, autorul spune, vorbind despre adepții lui Caravaggio, că „înainte semifigurele nu se prea foloseau”; am considerat așadar că acest termen la Bellori reflectă o noutate, și l-am păstrat pentru interesul său istoric. Pe de altă parte, dacă la Caravaggio aceste semifiguri înseamnă în general personaje văzute pînă mai jos de genunchi, Bellori folosește fără discriminare termenul pentru orice reprezentare parțială a trupului, fie ea pînă la piept, la brîu, la coapse sau gambe; ba chiar într-un caz denumeste semifigură un personaj reprezentat în întregime, dar așezat pe jos, așa încît nu i se vede bine decît trunchiul. Era greu de găsit în terminologia de astăzi un echivalent aplicabil în locul cuvîntului folosit de Bellori.

Caracterul generic al limbajului său — foarte rar tehnic și cel mai adesea literar — ne-a obligat să recurgem la reproducerile lucrărilor descrise de Bellori, pentru a preciza termenii susceptibili de mai multe interpretări. De pildă, autorul folosește invariabil cuvântul *seno*, indiferent dacă e vorba de *sîn*, *poală*, *brîu*, etc., lucru destul de stînjenitor în redarea unor detalii de mișcare sau îmbrăcăminte. Pe baza acestor confruntări am indicat în notele din subsol nepotrivirile dintre descrieri și opera respectivă, care nu se rezumă întotdeauna la simple inversări de direcție. Se știe că Bellori a folosit ca material documentar nu numai propriile lui însemnări despre artiști pe care i-a cunoscut personal și opere văzute de el însuși, ci în foarte multe cazuri a utilizat povestiri biografice și descrieri trimise de elevii respectivilor maeștri, precum și numeroase reproduceri în gravură, care se tipăreau uneori inversat sau comportau mici modificări. Așa se explică diferențele semnalate în note, ca și unele erori biografice.

Colecția în care se publică versiunea românească a Vieților lui Bellori arată de la sine felul în care a fost concepută ediția, ea adresîndu-se atît largului public iubitor de artă, cît și cercetătorilor de specialitate. Faptul acesta a constituit și criteriul după care s-au întocmit notele de subsol: în marea lor majoritate ele conțin acele informații sumare care să-i ajute cititorului să situeze un fapt sau o persoană în epocă, să stabilească o corelație între diversele nume menționate fugar, sau să ușureze înțelegerea unor fapte relatate în text prea succint. La acestea se adaugă notele la numeroasele mențiuni mitologice, considerînd că subiectul multor picturi descrise era mai lesne de apreciat dacă se reamintea cititorului legenda pe care o ilustrau. O altă categorie de note, mai puține la număr, rectifică pe alocuri spusele lui Bellori, sau aduc precizări ce se adresează mai degrabă specialiștilor. Ținem să subliniem că acestea au fost introduse ca simple repere,

pentru a semnală celor interesați pasajele contestate de cercetătorii moderni pe baza unor informații și documente descoperite de-a lungul timpului. Departe de orice intenție de erudiție, aceste informații au fost preluate ca atare din lucrările incluse în bibliografia noastră, iar acolo unde sursa nu a fost indicată în notă, înseamnă implicit că este vorba de monografia referitoare la artistul analizat în capitolul respectiv.

Traducerea tuturor textelor latine din original a fost făcută de Petru Creția, căruia îi aparțin de asemenea o serie de note marcate prin inițialele sale în paranteză, pe lângă felurite informații și verificări pentru care îi aducem aici în mod deosebit mulțumirile noastre.

Cele douăsprezece vieți de artiști prezentate de Bellori sînt încadrate de două părți teoretice: conferința ținută de el la Academia San Luca din Roma în mai 1664 și tipărită ca introducere în prima ediție a acestei lucrări, iar la sfîrșit cîteva fragmente dintr-un tratat nepublicat al lui N. Poussin. În cazul conferinței introductive notele de subsol se limitează la lămuriri cu caracter pur enciclopedic, considerînd orice comentariu inutil de vreme ce problemele ridicate de această expunere sînt pe larg discutate în lucrarea *Idea* a lui E. Panofsky (Leipzig—Berlin, 1924; trad. ital. 1952). Pentru fragmentele atribuite lui Poussin, am dat în notă sursele bibliografice identificate de Anthony Blunt în monografia sa, și este de presupus că lucrările respective îi fuseseră cunoscute și lui Bellori, care susține idei similare. În plus, am indicat în note pasajele inspirate direct din *Naturalis historia* a lui Pliniu cel Bătrîn și *Poetica* lui Aristotel care figurau în bibliografia curentă a epocii. Consultarea altor cîtorva lucrări de mare circulație în Italia secolului al XVII-lea ar determina desigur izvorul multor altor pasaje din Bellori, a cărui lucrare, după cum spune prefăcătorul italian, exprimă mai puțin un gust și o opinie personală, cît o anumită orientare

33 a momentului. Este probabil că lucrul acesta va fi

realizat de însuși Battisti, care anunța în prefața ediției sale „un al doilea volum de comentarii documentare și erudite” asupra Vieților lui Bellori.

Din partea a doua a acestor Vieți, anunțată încă de la prima ediție, s-au tipărit abia în 1942 cele ale lui Guido Reni, Andrea Sacchi și Carlo Maratta, pe când capitolele privitoare la Albani, Ludovico și Antonio Carracci sau Guercino au rămas pînă în prezent necunoscute. Prima parte, publicată în volumul de față, s-a tradus după ediția îngrijită de Eugenio Battisti, reprezentînd o reproducere în facsimil a celei tipărită în 1672 la Roma, cu corectarea erorilor tipografice mai grave. Din acest motiv, ediția italiană comportă o punctuație foarte sumară, iar textul este continuu, fapt care îngreunează lectura. În versiunea românească am introdus atît punctuația necesară cît și fragmentarea în aliniate, procedînd totodată la sublinierea titlurilor de opere în text pentru a le face mai ușor reperabile și a înlesni folosirea indicelui de la sfîrșit. Faptul acesta ne-a obligat la unele mici modificări în frazele respective, ca să grupăm cuvintele ce alcătuiau titlul lucrărilor. Acolo unde o simplă modificare de topică n-ar fi fost suficientă, am renunțat la constituirea titlului pentru a nu introduce cuvinte străine de text, lucru de care va trebui să se țină cont la folosirea indicelui de opere; aceste cazuri sînt însă destul de rare.

Mai menționăm că versiunea românească prezintă mici diferențe față de ediția originală: am eliminat un capitol anexat la viața lui Agostino Carracci, care cuprinde descrierea funeraliilor acestuia făcută de Benedetto Morello pentru cardinalul Farnese, precum și o scurtă scrisoare a lui Domenichino către Francesco Albani, referitoare exclusiv la problema construirii unor noi instrumente muzicale de care s-a ocupat într-o vreme Domenichino. La sfîrșit am publicat în original textul atribuit de Bellori lui Poussin, referitor la măsurătorile după statuia lui Antinou de la Belvedere, din motivele arătate în nota ce însoțește textul respectiv. Ediția de față reproduce 34

gravurile celei originale, care pe lângă portretele mai tuturor artiștilor prezentați înfățișau și o serie de alegorii plasate înaintea fiecărui capitol, ele constituind un fel de calificare simbolică dată de Bellori artistului respectiv. De pildă alegoria geometriei plasată la Domenico Fontana s-ar putea interpreta drept simbol al ordinii riguroase și al metodei impersonale caracteristice acestui arhitect, pe când Agostino Carracci e calificat prin muta poesis, iar Caravaggio prin praxis. Am reprodus de asemenea pagina de titlu a ediției originale, a cărei dedicație către Colbert ne sugerează că ministrul francez a fost cel ce a subvenționat tipărirea lucrării; faptul acesta l-a obligat pe Bellori să includă și câțiva artiști din afara Italiei, chiar dacă nu-și propunea să ofere un tablou mai complet al barocului european — lucru mai dificil într-o epocă în care obținerea la timp a informațiilor de peste hotare era destul de problematică.

Ne exprimăm aici regretul pentru faptul că anexele cu care este înzestrată ediția italiană cuprind neașteptat de multe inexactități, ceea ce le-a știrbit din valoarea informativă. Ne vom mărgini să menționăm doar câteva exemple dintre cele mai flagrante: în notița bibliografică a prefetei, viața lui Guido Reni figurează atât printre cele inedite care s-au tipărit în 1942, cât și printre cele rămase necunoscute. Notele 21, 22, 23 la biografia lui Bellori întocmită de Elena Caciagli nu figurează și în text, și se pare că nu este o simplă omisiune tipografică, fiindcă informațiile respective nu se leagă cu nimic în scurtul text cuprins între notele 20 și 24. Este păcat, deoarece aduceau amănunte interesante despre viața lui Bellori, dar nu pot fi folosite din lipsă de precizie. Tot în biografie se spune că primele sale scrieri despre Rafael datează din 1670, dar în catalogul de lucrări, întocmit de aceeași autoare, ele figurează abia în 1695. Tot în catalog, viața lui Carlo Maratta este inclusă printre cele inedite care s-au publicat abia în 1942 de către M. Piacentini, dar la ediția
35 din 1728 a Vieților se spune textual: „cu adaosul

vieții lui Carlo Maratta". Indicii finali de nume și locuri întocmiți de O. Spirito și A. Viacava sînt departe de a cuprinde toate mențiunile din text, iar la persoane cu același nume de familie sau fără prenume nu s-a căutat o identificare a acestora, trecîndu-se adesea la aceeași persoană mențiuni ce se referă vădit la perioade diferite. Locurile au fost tratate cu aceeași lipsă de precizie: de pildă repetarea cuvîntului catedrală la o mică distanță a făcut să se includă la Catedrala din Urbino o mențiune care se referea la Catedrala San Lorenzo din Perugia, deși la sfîrșitul descrierii respectivului tablou (Coborîrea de pe cruce de Barocci) se menționează explicit că este vorba de Perugia. Asemenea cazuri sînt frecvente, lucru foarte regretabil, deoarece pentru cititorii din afara Italiei este mult mai dificil să opereze corecturi, completări sau identificări, fiind lipsiți de bogatul material documentar de care dispun instituțiile italiene. Asemenea impreciziuni ne-au obligat adesea la verificări al căror unic rezultat a fost acela de a confirma că era vorba de erori, și ne lasă o temere în privința corectitudinii informațiilor luate din aceste anexe, pe care n-am avut întotdeauna posibilitatea să le verificăm.

Dacă strădania noastră de a reda cît mai fidel textul original a izbutit să evite capcanele unui limbaj susceptibil de interpretări și să ofere o lectură agreabilă, o închinăm tuturor celor care se vor opri asupra filelor lui Bellori, ce oferă încă atîtea posibilități de investigație și de noi contribuții la istoria unei epoci importante în arta europeană. Și încheiem aceste rînduri aducînd sincere mulțumiri tuturor celor care cu generozitate ne-au ajutat să ducem la capăt această dificilă muncă: lui Theodor Enescu în primul rînd, Elenei și lui Remus Niculescu pentru prețioase îndrumări bibliografice și, în sfîrșit, mamei mele, Lia Busuioceanu, care mi-a fost de mult ajutor în tălmăcirea acestor pagini.

G. B.

15 ianuarie 1613

Se naște la Roma Giovanni Pietro Bellori, fiul unui mic agricultor de origine lombardă, Giacomo, și al Artemiei Giannotti din Valtellina. Această dată a fost stabilită mai recent pe baza unui document descoperit de Kenneth Donahue, căci pînă nu demult figura pretutindeni anul 1615.

1632

Îl găsim pe Bellori în casa lui Francesco Angeloni (după unele surse unchiul său dinspre mamă), secretarul cardinalului Pietro Aldobrandini, literat și erudit, sub influența și în anturajul căruia își formează cultura și gustul artistic. Grija părintească a lui Angeloni, mărturisită de Bellori și confirmată de testamentul protectorului său, îi va oferi tînărului de origine modestă posibilitatea de a întreprinde studii asidue de latină, istorie și arheologie.

1634

Bellori studiază pictura cu Domenichino, înclinînd către peisagistică, dar fără calități deosebite; s-a păstrat un peisaj semnat de el într-o serie de gravuri publicate de G. Canini. În aceeași perioadă îl cunoaște pe Nicolas Poussin, aflat la Roma din 1624, iar prin intermediul lui Angeloni vine în contact cu figuri importante ale vieții artistice romane, ca eruditul G. B. Agucchi, artiști

ca Charles Errard, Domenico Fontana și Andrea Sacchi, sau colecționari și mecenafi ca Vincenzo Giustiniani, Cassiano del Pozzo, cardinalii Barberini și Massimi. Acest anturaj orientat către o politică filofranceză îi deschide lui Bellori accesul la cultura Franței.

1638—1642

Tinărul erudit debutează prin prefețe la scrierile lui Angeloni și publică primele sale versuri, printre care prefața *Alla Pittura la Viețile tipărite de Giovanni Baglione în 1642*.

1645—1658

Începe seria scrierilor sale de erudiție cu *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum...* (Paris, 1645), apoi *Il Bonino, ovvero avvertimenti al Tristano intorno agli errori nelle medaglie...* (c. 1649), urmat de *Le gemme antiche...* (I—II, Roma, 1657 — 1669), Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Carracci (Roma, 1657, reprodusă de C. Malvasia în *Felsina pittrice*) și *Notae in numismata tum Epheisia...* (Roma, 1658).

30 noiembrie 1652

Moare Francesco Angeloni, lăsându-l pe Bellori moștenitor al tuturor bunurilor sale, cu condiția de a păstra intactă colecția adunată de el; dar rudele defunctului izbutesc să conteste testamentul, lăsându-i lui Bellori doar casa și intrînd în posesia colecției care va fi împrăștiată în scurtă vreme. În amintirea protectorului său, Bellori va reuși să creeze o nouă colecție, care a fost amănunțit descrisă de M. Misson și Ph. Skippon. Acesta din urmă menționează tablouri de Tintoretto, Van Dyck, Annibale Carracci, Carlo Maratta, desene de Annibale și schițe de Domenichino. În cuprinsul volumului de față Bellori menționează câteva piese aflate în posesia lui. Colecția sa de antichități a trecut după moartea lui în cabinetul Electorului de Brandenburg, iar în cele din urmă s-a contopit cu colecțiile Muzeului din Berlin.

29 septembrie 1652

Bellori figurează pentru prima oară într-un proces verbal al Academiei San Luca, în cadrul căreia va deveni reprezentantul orientării clasiciste și filofranceze. Prezența lui la întrunirile Academiei este menționată constant între anii 1662 și 1679, timp în care va îndeplini diferite funcții, de la secretar până la prim rector (1678). În cadrul acestei activități relațiile sale cu Poussin devin și mai strânse, cei doi prieteni influențându-se reciproc. Iată ce spune un contemporan, La Teleure, într-o scrisoare din 22 apr. 1693: „Eu cred că cea mai mare valoare a tablourilor lui Poussin se trage din faptul că era bine instruit asupra antichității prin studiile sale și prin strânsele legături cu dl. Pietro Bellori, mare cunoscător în antichități. Acest om de treabă mi-a spus în repetate rînduri că n-au trecut niciodată trei zile fără să se vadă și să stea de vorbă împreună”.

1662

Publică la Roma sub pseudonimul F. M. Bonino prefata intitulată Vita di Pietro della Valle, la volumul Viaggi al acestui contemporan al său, călător în Orient.

mai 1664

Bellori rostește la Academia San Luca discursul L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto... prima sa scriere semnificativă în care își expune teoria clasicistă; ulterior îl va publica drept introducere la principala sa lucrare, Viețile pictorilor..., care ilustrează teoriile expuse în discurs.

1666

Se deschide la Roma Academia franceză de pictură și sculptură sub direcția lui Charles Errard, la a cărei întemeiere este probabil că a contribuit și Bellori, rămânând apoi un activ colaborator al ei. La fuzionarea acesteia cu Academia San Luca, în noiembrie 1677, a rostit discursul

39 Gli onori della pittura... Sub pontificatul lui

Clemente al X-lea (1670—1676) primește funcția de „Comisar al antichităților din Roma”, datorită cărui fapt s-a spus că a fost un predecesor al lui Winckelmann.

1672

Se publică la Roma Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, partea I, avînd drept introducere discursul Idea. În 1728 se retipărește la Roma împreună cu biografia apocrifă a lui Luca Giordano, scrisă de De Dominici. Ediții ulterioare în 1821 la Pisa cu adaosul vieții lui Carlo Maratta, și în 1931 la Roma în facsimil. Lucrarea a fost recenzată în publicația contemporană „Giornale dei letterati” din 23 iunie 1673.

1672—1685

O seamă de scrieri, în special de arheologie și numismatică, se eșalonează în acești ani: Selecti nummi duo Antoniniani... (Roma, 1672), Fragmenta vestigii veteris Romae... (Roma, 1673), Colonna Traiana... (idem), Cronologia dell'Imperatori (id. 1678), Columna Antoniana... (c. 1679), Scelta de' medaglioni più rari... (Roma 1679), Le pitture antiche del sepolchro de' Nasoni... (id. 1680), Veterum illustrium philosophorum imagines (id. 1685).

1685

Bellori publică în Historia Augusta illustrata... a lui Francesco Angeloni descrierea unor medalii din colecția reginei Cristina a Suediei, al cărei bibliotecar a fost în anii petrecuți de aceasta la Roma în palatul Corsini, unde fosta suverană trăia înconjurată de artiști și erudiți, adunînd colecții prețioase.

1689

Abatele Bellori este numit membru onorific al Academiei regale de pictură și sculptură din Paris, în calitate de „peintre, conseiller-amateur”.

O nouă serie de lucrări despre antichități romane completează opera de erudiție a lui G. P. Bellori: Veteres arcus Augustorum triumphis... (Roma, 1690), Le antiche lucerne sepolcrali... (id. 1691), Admiranda romanorum antiquitatum... (id. c. 1692, retipărită în același an la Nürnberg și în anul următor la Roma), la care se va adăuga Gli antichi sepolcri overo musolei Romani et Etruschi... publicată postum la Roma în 1697.

1695

Se tipărește postum, dar datată din ultimul an al vieții, o altă lucrare importantă a lui Bellori, Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano, urmată de La favola di Amore e Psyche dipinta da Raffaello... con l'aggiunta d'alcuni ragionamenti specialmente in onore del medesimo Raffaello (descrierea picturii cu Amor și Psiche apăruse în latină cu doi ani înainte). Această lucrare despre Rafael a fost scrisă de Bellori în timp ce avea custodia Stanzelor vaticane, a căror restaurare a fost făcută de prietenul său, Carlo Maratta, ca și a picturilor din palatul Farnesina, împrejurare care i-a oferit posibilitatea unei informări foarte amănunțite. Din spusele lui Bellori în precuvîntarea către cititor la volumul de față rezultă că descrierea picturilor lui Rafael a fost scrisă de el înainte de redactarea Vieților.

19 februarie 1696

Moare Giovanni Pietro Bellori la Roma, în vîrstă de 83 de ani, și este înmormîntat conform dorinței sale în biserica S. Isidoro.

Menționăm ca o completare că partea a doua a Vieților a rămas nepublicată în timpul vieții autorului. În 1731 s-a tipărit la Roma în volumul Ritratti di alcuni celebri pittori del XVII sec... biografia pictorului Carlo Maratta (Vita di Carlo Maratti), dusă de Bellori pînă în 1689, continuată de F. Primerio pînă în 1695 și încheiată de F. Amidei. A fost retipărită la Roma împreună

41 *cu alte biografii inedite ale lui Bellori (Guido*

Reni și Andrea Sacchi) în 1942 de M. Piacentini, după un manuscris găsit în Biblioteca Municipală din Rouen, care aparținuse în secolul al XVIII-lea cunoscutului amator de artă francez, Crozat (Le vite inedite del Bellori). Potrivit spuselor lui Schlosser, un alt manuscris al părții a II-a a Vieților este descris în catalogul de vânzare Sotheby de la Londra, din 11 dec. 1950, la nr. 63, și a trecut în posesia Bibliotecii F. Lugt din Haga. În sfârșit, mai amintim că multe din lucrările lui Bellori menționate în această cronologie au fost publicate de J. Gronovius și J. G. Graevius în Thesaurus antiquitatum.

O. B.



LE VITE
DE'
PITTORI, SCULTORI
ET ARCHITETTI
MODERNI,
SCRITTE
DA GIO: PIETRO BELLORI
P A R T E P R I M A.

ALL'ILLVSTRISS. ET ECCELLENTISS. SIGNORE

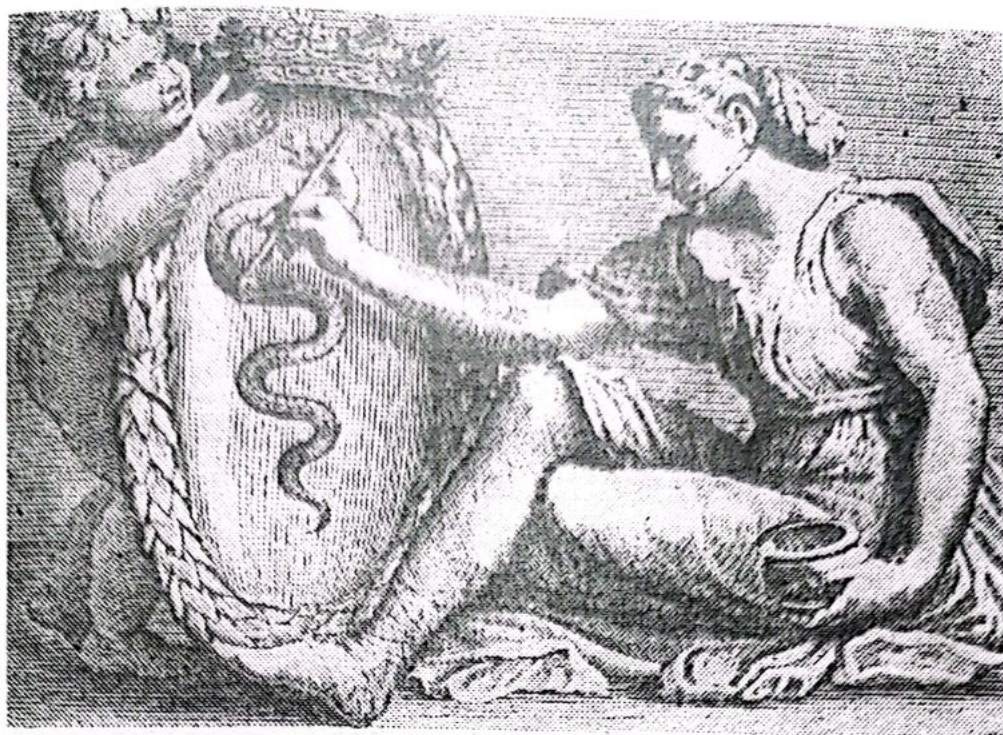
GIO: BATTISTA
C O L B E R T

CAVALIERE MARCHESE DI SEIGNELAY

Ministro, Segretario di Stato, Commendatore, e Gran Teso-
riero de gli Ordini di S. M. Christianissima, Direttore Gene-
rale delle Finanze, Sopraintendente, & Ordinatore Gene-
rale delle Fabbriche, Arti, e Manifatture di Francia.

IN ROMA, Per il Succoss. al Mascardi, MDCLXXII.

Con licenza de' Superiori



ILUSTRU ȘI PREALUMINAT SENIOR¹:

Preaplecata mea devoțiune, inspirată de bunăvoința cu care acordați protegiere nobilelor arte ale Desenului, m-a făcut să aduc înaintea Excelenței voastre aceste *Vieți ale pictorilor, sculptorilor și arhitecților*. De când providența și preaslăvitul rege Ludovic al XIV-lea v-au așezat în sferele monarhiei, vă îngrijiți nu numai de propășirea, dar și de înfrumusețarea statului, promovînd învățarea celor mai alese discipline. În persoana Domniei voastre își recunosc mecenatul artele cele frumoase și își au inspiratorul pictura, sculptura și arhitectura care, călăuzite de favoarea voastră înspre tronul regesc, se înalță fericite. Drept care răsună pretutindeni numele vostru vestit, iar eu, printre cei mai devotați, îl onorez, îl admir și îl scriu în fruntea acestor file, pe care vi le dedic ca nedezmîțit omagiu. De-a lungul lor veți fi pavăza unor artiști vestiți, printre care răsună numele lui Nicolas Poussin, pictor atît de renumit încît,

¹ Bellori și-a dedicat cartea : „*Ilustrului și prealuminatului senior BATTISTA COLBERT, cavalier marchiz de Seignelay, Ministru, Secretar de stat, Comendator și Mare Trezorier al Ordinului Majestății Sale, Director General al Finanțelor, supraindendent și Cîrmuitor general al Meșteșugurilor, Artelor și Manufacturilor din Franța. Cu încredințarea superiorilor, Roma, Mascardi, MDCLXXII*”.

datorită lui, Franța se poate mândri astăzi că are și ea un Apelles¹. De aceea, filele mele se îndreaptă mai întâi spre Paris, meleag prielnic studiului, sălaș al artelor și rodnică mamă zămislitoare de talente; unde alături de gloria militară și împăciuitoarea Minervă, o dată cu știința războiului și renumele armelor înfloresc Ateneele, școlile de științe și litere și, cu ele, Academia celor trei arte, pictura, sculptura și arhitectura — cu profesorii și maeștrii lor, cu monumentele lor ilustre oferind premii distinse pentru a stimula meritele prin emulație. Un puternic îndemn către hărnicie este însăși prezența plină de demnitate a Domniei voastre, văzînd cu toții cum cel ce poartă în cugetul său marile griji ale regatului vine în mijlocul Academiei pentru a-i răsplăti pe cei mai vrednici. Înalțe-se, așadar, orice spirit ales pe cele mai înalte culmi, căci nu va avea să se teamă de nedreptățile sortii, de vreme ce Excelența voastră v-ați închinat templul numai Onoarei și Virtuții. Iar regeasca mărinimie s-a dovedit fără margini, înființînd Maiestatea sa la Roma încă o Academie pentru educarea tinerețului francez în cele trei arte mai sus pomenite². Arcadele, coloanele și Capitoliul oferă exemple ilustre pentru triumful său. Domnul Charles Errard, directorul ei, inspirîndu-mă în compunerea rîndurilor de față, îmi va înlesni prin meritele sale accesul la îngăduința Domniei voastre, căruia mă închin prea plecat și supus, rugîndu-vă să primiți sub protecția voastră opera și devotamentul meu, care mă rog Domnului pentru prosperitatea Excelenței voastre întru mulți ani fericiți.

Al Excelenței voastre
preaplecat și supus servitor
GIOV. PIETRO BELLORI

¹ Pictor grec din sec. IV î. e. n., de la care nu s-a păstrat nici o operă. Se știe însă din izvoarele literare că după anii de ucenicie la Efes și în Sicilona a plecat la curtea regelui Macedoniei, devenind portretistul oficial al lui Alexandru cel Mare. Este considerat de autorii antici drept cel mai mare pictor grec, iar numele lui va fi menționat adesea de Bellori în volumul de față.

² În 1666 s-a deschis la Roma această *Académie Royale de peinture et sculpture*, la înființarea căreia nu este exclus să fi contribuit și Bellori. Prieten bun cu Poussin, el va colabora la fuziunea acesteia cu Academia de pictură San Luca din Roma, cu care prilej a rostit un discurs.

Cezar Augustus, cel care a înscăunat imperiul roman, iar prin măreția faptelor sale a fost socotit divin, pe când se afla biruitor în Egipt, a vizitat la Alexandria mormîntul marelui Macedon, și venerîndu-l pentru vitejia lui, i-a presărat trupul cu flori, înclinîndu-se înaintea capului încoronat. Dar apoi, fiind poftit de alexandrini să-i vadă pe Ptolemei, a spus că s-a bucurat să privească un rege, dar nu-l interesează să vadă morți. Aceia care prin scrierile lor își propun să dezgroape și să înalțe în public memoria semenilor lor, trebuie să ia învățătură din răspunsul înțeleptului împărat și să înfățișeze privirilor nu cadavre și umbre, ci imaginile vii ale celor ce sînt vrednici să rămînă renumiți și iluștri. În care privință unii ar merita mustrare, căci apucîndu-se să scrie despre cîte ceva, în loc să-și aleagă exemple vrednice de cinstire, care să slujească urmașilor drept imbold la fapte frumoase, își aleg subiecte umile și vulgare. Drept care, spiritele lipsite de valoare prind îndrăzneală și se sumeșesc spre glorie, văzînd încununate fapte meschine ce nu merită nici o laudă. Pătrunzînd răul acesta în erudiția literaților, analele se umplu de elogii și de nume nemuritoare; iar dacă pe vremea lui Solon nu s-au găsit decît șapte cetățeni înțelepți, acum abia dacă s-ar afla tot atîția cărora să nu li se acorde

47 tripodul de aur.

De vreme ce noi ne propunem aici să scriem despre maestrii desenului, ne vom întoarce către pictură, sculptură și arhitectură; acestea, ca și poezia, nu îngăduie prin prestanța lor mediocritatea imitației¹, îi resping pe artiștii neînsemnați, acordînd doar celor excelenți laurii nemuririi. Iar dacă după decăderea artelor secolele noastre au mai dobîndit totuși o faimă în pictură, foarte rari sînt pictorii cei buni care să atingă uneori eminența, căci nu poate fi vorba de acea desăvîrșită perfecțiune ce o admirăm la Rafael. Dar sculpturii îi lipsește încă sculptorul² — căci ea nu s-a ridicat la fel ca tovarășa ei, pictura — marmurile rămînînd lipsite de istorie, și nepuțindu-se lăuda decît cu prea puține statui ale lui Michelangelo, inferioare celor din antichitate. Arhitectura, care propășise prin Bramante, Rafael și Buonarroti prin strădaniile unor arhitecți puțin numeroși, a decăzut curînd și s-a destrămat pînă la corupția din vremurile noastre. La numărul acesta atît de restrîns de artiști se alătură totuși de pretutindeni un lung șir de pictori, iar cei care-l învinuiau pe Giorgio Vasari că ar fi adunat prea mulți florentini și toscani, înălțîndu-i prin laude exagerate, cad la rîndul lor în aceeași greșală, propunînd alții la fel de numeroși. Baglione³ a scris viețile tuturor celor care, în vremea lui, au mînuit penelul sau dalta, ori au așezat vreo piatră de clădire, ajungînd pînă la numărul de două sute de artiști, între

¹ Acest termen este preluat cu accepția lui din estetica greacă a antichității și se găsește, de pildă, în *Poetica* lui Aristotel, din care Bellori va reda în discursul despre *Idee* citeva paragrafe. Imitația este actul artistic însuși: *Poetul e un imitator, asemenea pictorului sau oricărui alt artist care dă formă imaginilor* (*Poetica*, 25, 1460 b). Așadar imitația nu este o copie servilă a realității, ci o selectare și interpretare a ei, după cum reiese din alt pasaj: *Dat fiind că cei ce imită înfățișează oameni în acțiune . . . ei îi înfățișează sau mai buni decît sînt în general, sau mai răi, sau la fel cu noi, cum fac și pictorii.* (*Poetica*, 2, 1448 a) Am insistat asupra acestei noțiuni deoarece ea revine foarte des în paginile lui Bellori și trebuie înțeleasă pretutindeni în această accepție.

² Afirmație polemică, vădit la adresa contemporanului său Bernini, care prin caracteristicile baroce ale artei sale își atrăsese oprobriul lui Bellori, dus pînă la ignorarea lui ca artist.

³ Giovanni Baglione (1573–1644), pictor și istoric de artă roman. Lui i se datorește primul ghid artistic făcut de un cunoscător: *Le nove chiese di Roma* (1634) și lucrarea amintită aici, care cuprinde bogate informații — căr nu întotdeauna exacte — asupra artei din acea vreme: *Vite dei pittori, scultori, architetti e intagliatori dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, fino ai tempi di Papa Urbano VIII, nel 1642* (publicată în 1642).

pontificatul lui Grigore al XIII-lea și cel al lui Urban al VIII-lea, adică într-o perioadă cu puțin mai mare de cincizeci de ani. Porniți pe această cale, nu numai cei care scriu vieți de artiști, dar și aceia ce descriu lucrurile vrednice de amintire din Roma și alte orașe ale Italiei nu mai lasă piatră ori pînză fără nume. Eicopleșesc curiozitatea străinilor prin cercetări îndelungate și inutile, confundînd lucrurile umile cu cele alese. Am putea să aducem aici drept pildă pe scriitorii antichității care s-au ocupat de viețile oamenilor iluștri, dacă faptele n-ar vorbi de la sine. Căci nu se cuvine și nu trebuie să ne învățăm cîtuși de puțin a asculta laudele aduse celor nevrednici de ele, pentru ca, văzînd prețuite operele acestora, să nu ne îndemnăm a ne împinge în față cînd am socoti că sîntem mai buni ca ei, știînd că vom putea dobîndi răsplată și onoare fără multă strădanie. Adevărat este, cum zice Plutarh, că faptele nu sînt de nici un folos celor ce le citesc, dacă nu-i îndeamnă să le urmeze și nu le stîrnesc dorința de a fi capabili să facă la fel.

Așadar, apucîndu-mă să scriu *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, de la reabilitarea picturii prin meritul lui Annibale Carracci, și cugetînd la memoria pe care au lăsat-o, m-am văzut limitat la un domeniu atît de restrîns, încît aproape că n-aveam unde să-mi dau drumul penitei. Dar ținînd cont de îndelungatele strădanii ale acestui meșteșug, mi-am îngăduit limite ceva mai largi, considerînd că nici pictorii și sculptorii greci din antichitate, care s-au bucurat de mare faimă, n-au fost întru totul desăvîrșiți. Drept care m-am așternut la scris, adunînd operele și faptele cîtorva artiști, puțini la număr. În alegerea făcută n-am ținut seama de muștrările celor care pe acest temei mă vor învinui de ignoranță, de vreme ce nu i-am pomenit pe meșterii socotiți de ei admirabili și vrednici de glorie; las bucuros această grijă în seama condeiului lor, care va putea astfel să întrească

49 lipsurile noastre. Voi fi muștrat, de asemenea,

pentru că, după un timp atât de îndelungat, mă înfățișez în public cu aceste puține vieți, când ar fi fost nevoie să vin cu un număr mult mai mare. Căci, spre nemulțumirea mea, mulți mă întreabă nu despre care artiști scriu, ci câți sînt la număr și cît e de groasă cartea.

Așadar, iată, cititorule, această primă parte, pe care ți-o supun cu atât mai bucuros cu cît pe unii din acești maeștri descriși aici i-am cunoscut eu însumi, frecventîndu-i îndeaproape, și despre alții am adunat amintiri proaspete de la cei din preajma lor; iar operele tuturor acestora se află pînă în prezent în întregime la vedere. Mi-au mai rămas alți cîțiva artiști pentru partea a doua, în special Francesco Albani și Guido Reni, ale căror vieți nu le-am putut duce încă la bun sfîrșit. Dar dacă numărul acestora este mic, multe sînt operele amintite, deși s-ar fi convenit să mă restrîng numai la cele mai alese și importante, după exemplul elocventului Lucian, care a zugrăvit măiestria arhitectului Hippias descriind doar clădirea unor băi zidite de el¹. Drept care multe opere le-aș fi trecut sub tăcere, dacă n-aș fi socotit că este mai bine să mă supun judecății celor înțelepți, decît să mă fac eu însumi judecător și arbitru al perfecțiunii lor. Asupra cîtorva m-am oprit cu o deosebită atenție; căci după ce am descris imaginile zugrăvite de Rafael în camerele de la Vatican, cînd m-am apucat să scriu aceste vieți, Nicolas Poussin m-a sfătuit să continui în același chip, iar în afară de invențiunea subiectului în general, să mă ocup de concepția și mișcarea fiecărei figuri în parte și de gesturile ce însoțesc afectele. Dar făcînd aceasta, m-am temut mereu să nu ajungă descrierea prea fărîmițată în atîta mulțime de amănunte, riscînd să fie neclară și plictisitoare, deoarece pictura prin vîz își oferă delectarea, la care auzul participă prea puțin. Iar cel mai rău este să recurgi la ajutorul propriei

¹ Arhitect grec din perioada romană, citat ca specialist pentru construirea termelor, în lucrarea, Ἱππιῆς ἡ βαλανεῖον, atribuită contemporanului său Lucian.

imaginații, adăugând figurilor simțiri și pasiuni pe care nu le au, astfel încât să le modifice și să le îndepărtezi de cele originale. M-am limitat așadar la rolul unui simplu traducător, și am folosit expresiile cele mai simple și mai corecte, fără a pune în cuvinte mai mult decât îngăduie formele însele, descriind invenția și meșteșugul artistic, ca să se vadă talentul fiecăruia și să slujească drept pildă prin ceea ce a avut fiecare mai lăudabil.

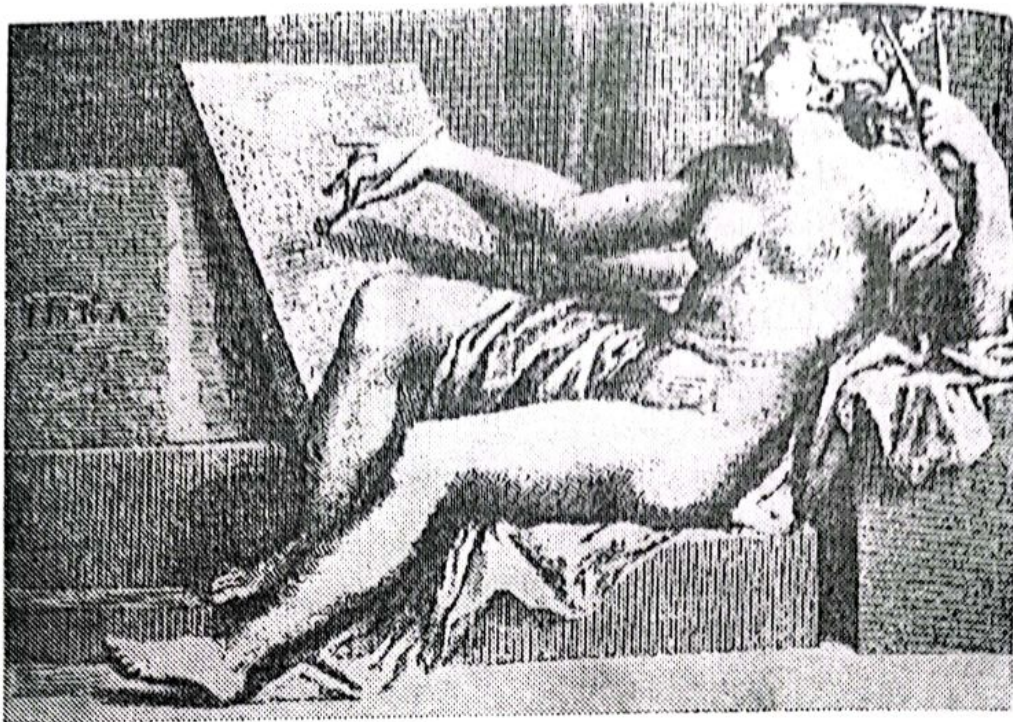
Care scop dacă am izbutit să-l împlinesc, primește, cititorule, cu bunăvoință osteneala pe care am depus-o ca să te mulțumesc; iar dacă mă vei judeca în alt chip, oricât ai fi de erudit și de priceput în pictură, fii drept când va fi să mă condamni, iar eu îți voi fi recunoscător; dar dacă vei dovedi o mândrie deșartă în ale artelor, judecându-mă cu părtinire, află că n-am scris pentru tine și ia seama ca, învinuindu-mă, să nu te acuzi pe tine însuși.

DIN PRECUVÎNTAREA LA „IMAGINI”

Cel ce vrea să stăpînească cu adevărat arta picturii se cuvine să cunoască bine natura omenească și să fie în stare să redea felul de a fi chiar și al celor ce tac, precum și ceea ce se ascunde în liniile obrazului, în vivacitatea ochilor, în linia sprîncenelor ; pe scurt, toate acele lucruri ce țin de suflet și de gîndire. Cine stăpînește îndeajuns toate acestea, va putea să obțină ce vrea, iar mîna lui va zugrăvi cu măiestrie expresia oricărui chip, fie că e supărat ori mînios, fie că e îngîndurat, vesel, ațîțat sau drăgăstos. Cu alte cuvinte, va zugrăvi ceea ce i se potrivește fiecăruia. Iar aici amăgirea este plăcută, neavînd nimic condamabil ; căci oprindu-te la niște lucruri care nu există, ca și cum ar exista, și făcîndu-te să crezi că așa sînt cu adevărat, nu este oare de ajuns ca să aducă desfătare ? După cîte știu, cei din vechime și înțelepții au scris multe lucruri despre simetrie, care în arta picturii alcătuiește legile proporțiilor fiecărui mădular, căci s-ar părea că nu se pot reda cu adevărat stările sufletești, dacă nu contribuie

¹ Filostrat cel Tînăr din Lemnos (sec. I e.n.), nepotul sofistului Filostrat Atenianul, a scris o lucrare *Imagines* (Eikones) care cuprinde descrierea a 64 de tablouri, majoritatea cu subiecte mitologice. Pasajul reprodus de Bellori reprezintă jumătate din introducerea acestei lucrări. (Notă P.C.) 5

și armonia proporțiilor firești. Căci ceea ce iese în afara propriei specii și măsuri nu vine de la natură, care lucrează corect. Apoi, cine cugetă cu luare-aminte, poate să vadă că pictura are oarecare înrudire cu arta poeziei, bizuindu-se pe același fel de imaginație. Căci poeții aduc în scenă prezența zeilor, precum și toate acele lucruri care sînt de felul lor mărețe, alese și plăcute, iar pictura, la rîndul ei, zugrăvește pe pînză tot ce poate spune poezia.



IDEEA ¹

Acel suprem și etern intelect făcător al naturii și-a săvârșit minunata-i lucrare întorcându-și înalta-i privire spre sine însuși, și a zămislit astfel primele forme numite idei; așa încât fiecare specie a fost exprimată de acea primă idee, iar toate la un loc au alcătuit minunatul ansamblu al lucrurilor create. Corpurile cerești aflate deasupra lunii, nefiind supuse schimbărilor, au rămas pe vecie frumoase și în bună orînduială, așa cum, după măsuratele sfere și strălucirea aspectului lor, am putut cunoaște că sînt pururi desăvîrșite și admirabile. Dar cu corpurile sublunare, supuse alterării și urîtirii, s-a întîmplat tocmai dimpotrivă; și cu toate că Natura caută să-și producă întotdeauna efectele în mod desăvîrșit, din pricina inegalității materiei formele se alterează ², și mai cu seamă frumusețea

¹ Titlul original: IDEEA PICTORULUI, SCULPTORULUI ȘI ARHITECTULUI, ALEASĂ DIN FRUMUSEȚILE NATURALE, SUPERIOARĂ NATURII *discurs de GIO: PIETRO BELLORI, rostit la Academia San Luca din Roma, în a treia duminică din mai MDCLXIV, fiind principe al Academiei dl. Carlo Maratta*

² Bellori expune aici concepția aristotelică preluată de filozofia tomistă, potrivit căreia materia este substratul nedeterminat din care sînt alcătuite corpurile, iar forma e principiul determinant, care le face să fie ceea ce sînt. Materia însă este pasivă și potența ei de a realiza perfecțiunea formei variază după buna sau proasta ei dispoziție, adică receptivitate. Singura zonă străină de aceste fluctuații, ca și de procesele de generare și alterare, este cea a sferelor cerești, amintite aici, care sînt perfecte, cunoscînd doar mișcarea circulară.

omenească se tulbură, așa cum putem vedea din nenumăratele deformări și disproporții ce se află în noi.

Drept care, nobilii pictori și sculptori, imitând acel meșter dintâi, își alcătuiesc și ei în minte un model de înaltă frumusețe și, cu gândul la el, corectează natura, redând-o fără cusururi de culoare sau contur. Această Idee, sau zeiță a picturii și sculpturii, dând la o parte sacrele vâluri pentru a se arăta unor înalte minți ca ale lui Dedal¹ și Apelles, ni se dezvăluie nouă și se coboară asupra marmurilor și pânzelor: din natură născută, își depășește originea, transformându-se în originalul artei și, măsurată cu compasul intelectului, ea devine măsura mîinii, și însuflețită de imaginație, dă viață imaginii. După opinia celor mai mari filozofi, acestea sînt cauzele exemplare ce sălășluiesc în cugetul artiștilor, fără șovăieli, pururi minunate și desăvîrșite. Ideea pictorului și sculptorului este acel exemplu admirabil și perfect din mintea lui, cu a cărei formă imaginară redată de el se aseamănă lucrurile ce-i cad sub privire; aceasta este și definiția pe care o dă Cicero în cartea despre *Orator* dedicată lui Brutus: *După cum în cazul statuiilor și al picturilor există o realitate perfectă și elevată la a cărei reprezentare ideală, imitînd-o, raportăm înseși lucrurile care ne cad sub ochi, tot așa vedem cu sufletul tipul ideal al elocinței perfecte, a cărei reproducere urechile noastre se străduiesc să o găsească*².

Așadar Ideea reprezintă perfecțiunea frumuseții naturale și îmbină adevărul cu verosimilul din lucrurile supuse privirii, aspirînd veșnic spre ceea ce e mai bun și mai minunat, nu numai luîndu-se la întrecere cu natura, ci depășind-o chiar, prin operele elegante pe care ni le oferă, întru totul desăvîrșite, așa cum n-o face natura.

¹ Personaj legendar care întruclipează dezvoltarea sculpturii și arhitecturii la greci. El și-a desfășurat activitatea mai cu seamă în Creta, unde vechii greci îi atribuiău labirintul din Cnossos, precum și meritul de a fi făcut primele statui, răspîndite prin Grecia, Italia, Libia și insulele din Mediterană.

² Bellori reproduce în latină acest citat din *Orator*, 9.

Această calitate o confirmă și Proclus în *Timeu*¹, când zice: *dacă o să iei un om făcut de natură și un altul zămislit de arta sculpturii, cel natural va fi mai puțin izbutit, căci arta lucrează mai îngrijit*. Iar Zeuxis, care a ales trei fecioare pentru a alcătui imaginea vestitei Elene², dată drept pildă de Cicero în *De oratore*, îl învață atît pe pictor cît și pe sculptor să contemple Ideea celor mai frumoase forme naturale, alegînd de la diferite trupuri liniile cele mai elegante. Căci el nici nu s-a gîndit că ar putea găsi într-un singur trup toate acele perfecțiuni pe care le căuta pentru frumusețea Elenei, de vreme ce natura nu face nici un lucru desăvîrșit în toate părțile sale: *Căci Zeuxis a socotit că nu poate găsi întreaga frumusețe pe care o căuta într-un singur trup, pentru că natura n-a desăvîrșit în toate părțile nici o ființă de orice gen*.

Maximus din Tir³ socotește însă că imaginea astfel alcătuită de pictori din diverse trupuri dă naștere unei frumuseți care nu se întîlnește în nici un corp natural, oricît s-ar asemana cu cele mai minunate statui. Același lucru i-l spunea și Parrhasios⁴ lui Socrate, anume că pictorul, propunîndu-și să redea în fiecare formă frumusețea naturală, trebuie să îmbine de la mai multe corpuri ceea ce are fiecare mai perfect, fiind greu de găsit unul singur care să fie desăvîrșit. Tocmai din pricina asta natura este cu atît mai inferioară artei, astfel încît artiștii care urmăreau să redea asemănarea, imitînd întru totul corpurile, fără alegere și fără ca Ideea să facă

¹ Printre ultimii neoplatonicieni ai școlii din Atena, filozoful Proclus (412—485 e.n.) a scris o serie de comentarii la dialogurile lui Platon. *Timeu* se numără printre lucrările care s-au păstrat.

² Pictor din Sicilia (sec. IV î.e.n.), care a adus o reînviere a picturii prin arta de a folosi lumina, dar își idealiza figurile, ajungînd pînă la impersonalitate și universalitate în expresie. Tabloul amintit aici — *Elena făcîndu-și toaleta* — este una din cele mai celebre opere ale sale. Informația dată de Bellori nu se află în lucrarea amintită de el, ci în *De Inventione*, II, 1. Pliniu reproduce și el detaliul cu cele cinci modele, legîndu-l însă de imaginea Junonei Lacinia. (*Naturalis historia*, XXXV).

³ Sofist cu tendințe cinice și platonizante (125—185 e.n.) de la care s-au păstrat 41 de conferințe pe diverse subiecte. (Notă P.C.).

⁴ Pictor grec din Efes (sec. V î.e.n.), cunoscut numai din surse indirecte, era considerat de contemporani drept cel mai tipic reprezentant al artei sale. Luat de Socrate ca interlocutor cînd voia să discute despre pictură, Parrhasios a fost și autorul unor scrieri de artă.

o selecție, au fost priviți cu mustrare. Demetrios a primit învinuirea de a fi prea natural; Dionysios¹ a fost criticat pentru că zugrăvise oameni asemenea nouă, fiind denumit îndeobște ἀνθρωπο-
 ὀγράφος, adică pictor de oameni. Pauson și Peiraikos² au fost și mai aspru condamnați pentru a-i fi imitat pe oamenii cei mai josnici și urâți, așa cum în timpurile noastre, Michelangelo da Caravaggio a fost prea natural, zugrăvindu-și semenii, iar Bamboccio³ chiar pe cei mai răi dintre ei. Lisip⁴ le reproșa celor mai mulți sculptori faptul că înfățișau oamenii așa cum i-a lăsat natura, el mândrindu-se că îi plămădea cum ar trebui să fie, după preceptul dat de Aristotel⁵ deopotrivă poeților ca și pictorilor. Eroare de care n-a putut fi învinuit nici Fidias, care a stîrnit uimirea privitorilor prin formele eroilor și ale zeilor, deoarece imitase mai degrabă Ideea decît natura. Iar Cicero, vorbind despre el, spune că Fidias cînd i-a închipuit pe Jupiter și pe Minerva, nu avea înaintea ochilor vreun model cu care să-i asemuiască, ci contempla în propria lui minte o formă de frumusețe ideală, pe care avînd-o mereu înaintea ochilor, își călăuzea gîndul și mîna după asemănarea ei : *Acest mare artist, cînd îi reprezenta pe Jupiter sau pe Minerva, nu avea sub ochi un model ale cărui trăsături își propunea să le reproducă, ci*

¹ Dionysios din Colofon (sec. V î.e.n.) este menționat ca și pictorii următori în *Poetica* lui Aristotel, care spune că picta oamenii „așa cum sînt”, reprezentînd chiar și zeii și eroii fără nici o idealizare.

² Pauson din Efes (sec. V î.e.n.) a pictat la Atena, lăsînd o reputație de caricaturist înclinat către aspectele triviale și grotești ale realității, motiv pentru care Aristotel îl citează ca un exemplu negativ. Peiraikos, care a trăit în secolul următor, a pictat scene grotești și familiare, animale și naturi moarte. Tablourile lui se vindeau cu prețuri foarte mari.

³ Pieter van Laar (c. 1582—c. 1642), pictor olandez supranumit astfel din pricina scenelor populare pe care le zugrăvea (*bambocciata* = prostii grosolane). A trăit la Roma, iar adepții lui au fost numiți *bamboccianti*.

⁴ Aproape contemporan cu Praxitele, Lisip se deosebește de acesta atît ca inspirație, cît și ca factură, lucrînd cu precădere în bronz. Autodidact, el a preluat de la predecesorii săi peloponezieni idealul athletic, care începuse să fie abandonat în restul Greciei. Afirmajia făcută în continuare de Bellori este luată din Pliniu, care spune că Lisip adresa acest reproș sculptorilor din vechime. (*Nat. hist.* XXXIV).

⁵ Bellori se referă la cele cîteva pasaje privitoare la arta plastică cuprinse în *Poetica* lui Aristotel, de unde își ia și exemplele citate. Acesta spune printre altele : „Poate că nu e cu putință să existe oameni așa cum îi picta Zeuxis, dar el îi face mai frumoși pentru că ceea ce servește drept pildă trebuie să întrecă realitatea. (25, 1461b).

avea în minte un tip ideal de frumusețe : pe acesta îl contempla, asupra lui stătea așintit în timp ce meșteșugul și mîna lui căutau să-l imite ¹.

Drept care lui Seneca, deși filozof stoic și judecător aspru al artelor noastre, i s-a părut acesta un lucru deosebit, minunîndu-se că sculptorul Fidias, deși nu-i văzuse nici pe Jupiter nici pe Minerva, concepușe totuși în cugetul său formele lor divine : *Fidias nu l-a văzut pe Jupiter, totuși l-a reprezentat ca purtător al trăznetului, și nici n-a avut-o înaintea ochilor săi pe Minerva, însă avînd un cuget pe măsura artei sale, a izbutit să și-i imagineze și să-i reprezinte pe zei.*

Apoloniu din Tyana ² ne învață de asemenea că fantezia îl face pe pictor mai destoinic decît imitația, iar Leon Battista Alberti ³ spune că în toate lucrurile trebuie îndrăgită nu numai asemănarea, ci mai cu seamă frumusețea, și că din diferite trupuri armonioase trebuie alese părțile cele mai reușite. În același fel, Leonardo da Vinci îl învață pe pictor să-și formeze această Idee, să privească bine ceea ce vede și să delibereze în sinea lui, alegînd părțile cele mai desăvîrșite din orice lucru. Raffaello da Urbino, marele maestru între cei mai pricepuți, îi scria astfel lui Castiglione despre Galatea sa : *ca să o pictez frumoasă, ar trebui să văd altele și mai frumoase, iar cum e lipsă de femei frumoase, mă folosesc de o anumită Idee pe care o am în minte.* Guido Reni, care în materie de frumusețe a întrecut pe orice artist din secolul nostru, cînd a trimis la Roma tabloul *Arhanghelului Mihail* pentru biserica Capucinilor, i-a scris Monseniorului Massani, intendentul lui Urban

¹ Orator, II, 9.

² Înțelept neopitagorician, născut pe la începutul erei noastre, a fost profesor, ascet, taumaturg, călătorind pînă în India. S-au păstrat scrisori care i-au fost atribuite, fiind însă de o autenticitate îndoielnică, și un fragment dintr-un tratat despre sacrificii. Mențiunea lui Bellori este luată probabil din Filostrat cel Bătrîn, care a scris o biografie a lui Apoloniu. (Notă P.C.)

³ Literat, arhitect și sculptor florentin (1404—1472), care a influențat mult arhitectura Renașterii. A scris, printre altele, un tratat *De re aedificata*, în care-și expunea teoriile artistice.

al VIII-lea, precum urmează : *Aş fi vrut să am penel ingerească sau forme din Paradis ca să-l întruhipez pe arhanghel şi să-l văd în cer, dar nu m-am putut înălţa atât de sus, iar pe pământ zadărnice am căutat. M-am călăuzit aşadar după forma pe care mi-am alcătuit-o în Idee. Există şi o idee a urîşeniei, dar pe aceasta o las să se vădească în diavol, căci îl ocolesc chiar şi cu gândul şi nu vreau să mi-l amintesc.* Guido se mîndrea aşadar că zugrăveşte frumuseţea nu cum se înfăţişează ochilor săi, ci asemenea celei pe care o vede în idee, drept care frumoasa-i *Elenă răpită* a fost lăudată întocmai ca aceea antică a lui Zeuxis. Însă cea vie se pare că n-a fost chiar atât de frumoasă cum se zicea, căci i s-au găsit cusururi criticabile. Ba se crede chiar că n-a făcut niciodată drumul pe vreo corabie spre Troia, ci în locul ei ar fi fost dusă o statuie, pentru a cărei frumuseţe s-au războit grecii vreme de zece ani. Şi se socoteşte că Homer a preamărit astfel o femeie ce nu era de obîrşie divină, pentru a-i măguli pe greci şi a da mai multă strălucire povestirii sale despre războiul troian, aşa cum i-a înălţat pe Ahile şi Ulise în vitejie şi iscusinţă. Prin urmare Elena, cu frumuseţea ei naturală, n-a egalat formele întruhipate de Zeuxis şi Homer ; nici nu s-a aflat vreo femeie care să aibă atîta farmec ca Venera Cnidia ¹ sau Minerva ateniană, şi nici nu s-ar găsi astăzi vreun bărbat care să se asemuiască în forţă cu acel Hercule Farnese al lui Glycon ², sau vreo femeie care să se măsoare cu Venus Mediceea a lui Cleomene ³.

Din această cauză, marii poeţi şi oratori, cînd vor să preamărească vreo frumuseţe supraomenească, recurg la comparaţia cu statuile şi picturile. Ovidiu, descriind pe frumosul centaur

¹ Din oraşul Cnidus în Asia Mică, unde se afla un sanctuar al Afroditei, cu o celebră statuie făcută de Praxitele. (În orig. *Gnidia*).

² Statuie dezgropată în băile lui Caracalla din Roma, pe care s-a găsit numele acestui sculptor, necitat de sursele vechi.

³ Sculptor atenian, care a trăit în jurul anului 220 î.e.n.

Cyllarus, îl laudă ca fiind asemenea celor mai repute statui :

*Față puternică-avea, dar plină de farmec, iar
gâtul,
Umerii, brațele, pieptul,
Parcă erau din statui slăvite, de meșteri ¹.*

Iar în alt loc, unde cîntă slava lui Venus, spune că dacă Apelles n-ar fi pictat-o, ea ar fi rămas ascunsă în marea din care s-a născut :

*Dacă Apelles la Cos n-ar fi pictat pe Venera,
Ea și acuma ar sta cufundată sub apele mării ².*

Filostrat preamărește frumusețea lui Euforbiu, asemenea sculpturilor lui Apoloniu ³ și spune că Ahile îl întrecea în frumusețe pe fiul său Neoptolem, în aceeași măsură în care oamenii chipeși sînt întrecuți de statui. Ariosto ⁴, descriind farmecul Angelicăi înlănțuită de stîncă, zice că părea sculptată de mîna unui artist :

*Ai fi zis, Ruggiero, că e-nchipuită
din alabastru sau piatră de marmur-aleasă,
ori că de stîncă o-nlănțuise
vreun sculptor cu meșteșugu-i măiastru.*

În aceste versuri, Ariosto l-a imitat pe Ovidiu, cînd o descrie pe Andromeda :

*Mlada lui Abas o vede cu brațele prinse de stîncă
Aspră ; de nu-i răsfira o boare ușoară cosița,
Dacă din ochi nu-i cădea o rouă caldută de
lacrimi,
Marmur-ai fi socotit-o. ⁵*

Marino ⁶, proslăvind Magdalena pictată de

¹ Ovidiu, *Metamorfoze*, XII, 393—395. (Notă P.C.)

² Idem, *Artă iubirii*, III, 401—402. (Notă P.C.)

³ Sculptor atenian, sec. I e.n. Euforbiu a fost un erou troian ucis de Menelau.

⁴ *Orlando furioso*, X, 96.

⁵ Ovidiu, *Metamorfoze*, IV, 672—675. (Trad. M. V. Petrescu).

⁶ Giambattista Marino (1569—1625), poet originar din Neapole, s-a bucurat în timpul vieții de o mare vogă, care s-a stîns însă curînd, căci poezia lui se bizuia mai mult pe virtuozități formale. Bellori îl va mai cita în cursul acestei cărți datorită volumului său intitulat *La Galeria* (1620). Este o culegere de poezii în care autorul descrie desene, picturi, sculpturi reale sau imaginare, scene mitologice și biblice, sau comentează figura, acțiunile și operele unor personaje antice sau moderne, prefăcîndu-se că are în față portretul lor.

Titian, aduce aceleași laude picturii, ridicînd Ideea artistului mai presus de lucrurile firii :

*Încline-se Natura, precum și adevărul,
în fața-nchipuirii dibaciului artist,
ce-atîta de frumoasă în gîndu-i a purtat-o
și-n suflet, de-a pictat-o și mai vie.*

De unde se vede că pe nedrept îl contrazice Castelvetro¹ pe Aristotel în capitolul despre *Tragedie*, zicînd că îndatorirea picturii este să redea o imagine frumoasă și cît mai desăvîrșită, dar asemănătoare lucrurilor din natură, fie ele frumoase sau pocite, căci prea multa frumusețe înlătură asemănarea. Această afirmație a lui Castelvetro se potrivește doar pictorilor figurativi, care zugrăvesc portrete, căci aceștia nu se călăuzesc după nici o idee, supunîndu-se urîteniei chipului și a trupului; fiindcă ei nu pot nici să înfrumusețeze, nici să îndrepte diformitățile naturale fără a încălca asemănarea, căci altfel portretul ar ieși mai frumos, dar mai puțin asemănător cu modelul. Dar Filozoful² nu vorbea despre această imitație figurativă, ci îi învăța pe tragici cum e mai bine să facă, dîndu-le drept exemplu pe pictorii cei buni și pe zămislitorii de imagini care folosesc Ideea, iar cuvintele lui sînt următoarele: *De vreme ce tragedia e imitarea unor oameni mai aleși ca noi, trebuie urmată pilda bunilor portretiști, care silindu-se să dea modelelor înfățișarea particulară fiecăruia, le fac totuși mai frumoase, deși asemănătoare*³.

Așadar, menirea Ideii este să facă oamenii mai frumoși decît sînt îndeobște și să aleagă ceea ce este desăvîrșit. Dar Ideea nu înseamnă o frumusețe anume; felurite sînt formele ei, fie mărețe și viguroase, fie voioase sau delicate, de orice vîrstă sau sex. De aceea, noi nu admirăm o dată

¹ Lodovico Castelvetro (1505–1571), literat modenez, a cărui principală lucrare se intitulează *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, publicată la sfîrșitul vieții. Condamnat de inchiziție pentru erezie, el a fost nevoit să trăiască în Franța, Elveția și Austria, unde a fost protejat de Maximilian al II-lea.

² Denumire dată prin antonomază lui Aristotel de cărturarii italieni încă din timpul lui Dante.

³ Aristotel, *Poetica*, 1454 b, 9–11 (trad. Pippidi, 1965)

cu Paris pe muntele Ida¹ doar molatecul farmec al Afroditei, și nu celebrăm în grădinile Nisei² numai pe fragedul Bachus; ci pe asprele povârnișuri din Menelaium și Delos³ admirăm pe Apolo cu tolba și pe Diana cu arcul. Diferită a fost, fără-ndoială, frumusețea lui Zeus în Olimpia⁴ și a Herei în Samos⁵, sau a lui Hercule în Lindus⁶ și a lui Eros în Tespia⁷; căci la felurite întruchipări se potrivesc forme felurite, frumusețea nefiind decât ceea ce face lucrurile să fie așa cum sînt în propria lor natură desăvîrșită, și pe care pictorii cei buni și-o aleg contemplînd forma fiecăruia.

Mai trebuie să avem în vedere că pictura, fiind reprezentarea acțiunilor omenești, pictorul trebuie totodată să-și întipărească în minte exemplele stărilor sufletești ce însoțesc aceste acțiuni așa cum poetul păstrează în mintea lui Ideea furiosului și a timidului, a celui trist sau voios, precum și a rîsului, plînsului, fricii sau îndrăzelii. Care porniri sufletești trebuie să rămîină întipărite și mai adînc în cugetul artistului, datorită neîncetatei contemplări a naturii, fiindu-i cu neputință să le zugrăvească pe pînză după natură dacă nu și le-a imprimat mai întîi în imaginație. Lucru care cere multă luare-aminte, căci stările sufletești nu se pot întrezări decât în scurte momente fugare. Voind așadar pictorul sau sculptorul să imite pornirile sufletești ce decurg din pasiuni⁷, el nu le poate găsi la modelul ce-i

¹ Pe acest munte a avut loc celebra judecată a lui Paris, care a dat Afroditei mărul de aur.

² Ținut legendar unde Zeus l-a trimis pe Dionysos copil pentru a-l feri de prigoana Herei.

³ Munte din sud-estul Spartei, unde se află monumentul lui Menelau, după cum povârnișurile din Delos au adăpostit nașterea Dianei și a lui Apolo.

⁴ Cîmpie în Elida, considerată sacră, unde se afla un celebru templu al lui Zeus.

⁵ Insulă în care se afla un templu al Herei.

⁶ Oraș doric în insula Rodos, care se spune că a fost colonizat de fiul lui Hercule.

⁷ Oraș în Beoția, unde se păstra o celebră statuie de marmură a lui Eros, făcută de Praxitele.

⁸ Conform concepției aristotelice, preluată de filozofia tomistă, pasiunile sînt „mişcări ale sufletului, care afectează judecățile noastre, fiind însoțite de durere sau plăcere”; ele sînt în număr de unsprezece: minia, lăunătatea, dragostea, ura, frica, rușinea, dărnicia, mila, indignarea, invidia, zelul. (*Retorica*, II, 1—11). Tot aici, Aristotel arată și modul cum se reflectă aceste pasiuni în fizionomie.

stă înainte, care nu nutrește nici un sentiment ; căci spiritul-i lîncezește, ca și membrele, în poziția în care stă neclintit din voința artistului. De aceea este necesar ca acesta să-și formeze o imagine după natură, observînd emoțiile omenesti și îmbinînd mișcările trupului cu cele ale sufletului, așa încît să decurgă unele din altele.

Ca să nu lăsăm nici arhitectura deoparte, vom arăta că și ea se slujește de o idee a perfecțiunii. Zice Filon¹ că Dumnezeu, ca un bun Arhitect, contemplînd Ideea, a făurit, după exemplul ce-și propusese, lumea sensibilă din lumea ideală și inteligibilă. Așadar, de vreme ce arhitectura depinde de cauza exemplară, devine și ea superioară naturii. Astfel Ovidiu, descriind grota Dianei, spune că Natura, atunci cînd a făurit-o, a imitat arta :

*Aspectul ei nu se datora prin nimic vreunei arte, căci natura, prin geniul ei, simulase arta*².

Versuri la care s-a gîndit poate Torquato Tasso³ cînd a descris grădina Armidei :

Natura-i pare artă, pe care imitînd-o într-o plăcută glumă, i-a fost imitatoare.

Iată apoi desăvîrșita clădire de care vorbește Aristotel, a cărei zidire dacă ar fi să fie un lucru al firii, întocmai așa ar înfăptui-o natura, constrînsă să asculte de aceleași reguli pentru a o face perfectă ; așa sînt și locuințele zeilor, închipuite de poeți după meșteșugul arhitecților, împodobite cu arcade și coloane, după cum au descris Palatul Soarelui și al lui Amor, strămutînd arhitectura în cer.

Așadar, această idee și zeiță a frumuseții a fost zămislită în mintea anticilor iubitori de înțelepciune, privind doar spre părțile cele mai

¹ Filon din Alexandria (sec. I e.n.), filozof și istoric a cărui gîndire a influențat neoplatonismul european.

² Ovidiu, *Metamorfoze*, III, 158—159.

³ Poet italian (1544—1595), a trăit la curtea din Ferrara și a scris diferite lucrări, dintre care cea mai cunoscută este *Ierusalimul eliberat*, de unde sînt luate versurile citate mai jos (XVI, 10).

frumoase ale lucrurilor naturale. Căci urită și josnică este cealaltă idee, care se sprijină îndelobște pe practică, de vreme ce Platon spune că ideea este desăvârșita cunoaștere a lucrurilor, pornită de la natură. Quintilian ne învață că toate lucrurile perfecționate de artă și de mintea omenească își au începutul în Natura însăși, din care se trage adevărata idee. Prin urmare, cei care, fără a cunoaște adevărul, se bazează doar pe practică, zămislesc umbre, nu figuri¹; și tot asemenea sînt și alții, care, privind cu supunere talentul, copiază ideile altora, zămisbind opere ce nu sînt fiice, ci bastarde ale Naturii, de parcă ar fi jurat să nu se cîntească dincolo de penelul măștrilor lor. Cusurul acesta e sporit de faptul că, săraci cu duhul, nu știu să rețină ce este mai bun, ci aleg tocmai defectele dascălilor, alcătuiindu-și ideea din ce este mai rău. Spre deosebire de aceștia, cei care se mîndresc cu numele de naturaliști nu-și pun în minte nici o idee, copiind defectele corpurilor și învățîndu-se cu urîtenia și aberațiile, de parcă ar fi jurat și ei să se încreadă în model ca într-un preceptor; pe care dacă li-l iei dinaintea ochilor, le iei toată arta. Platon îi asemuiește pe cei din prima categorie cu sofistii, care nu se întemeiază pe adevăr, ci pe falsele umbre ale părerii; ceilalți seamănă cu Leucip și Democrit, care compun corpurile la întîmplare din deșertăciunea atomilor. În același chip arta picturii este condamnată de aceștia la rang de părere și obișnuință, așa cum Critolau² zicea că elocința ar fi o obișnuință de a vorbi și o dibăcie de a plăcea, τριβὴ și κακοτεχνία, sau mai degrabă ἀτεχνία — deprindere fără artă și fără rațiune, contestînd rolul gîndirii și dînd toate drepturile simțurilor. Prin urmare ei socotesc că

¹ Aluzie la celebrul mit din *Republica* lui Platon, care spune că oamenii subjugăți doar de perceperea senzorială, iau drept lucruri reale niște umbre, așa cum prizonierii din peștera amintită nu aveau sub ochi decît imaginea umbrelor proiectate de foc pe perete, pe care le confundau cu realitatea.

² Filozof atenian peripatetic din prima jumătate a sec. II î.e.n., succesor la conducerea școlii aristotelice, al lui Ariston din Ceos, introduce în peripatetism elemente stoice. A combătut retorica vulgară (după mărturia lui Quintilian și a lui Philodemos), dar este probabil că informația lui Bellori provine mai degrabă dintr-un tratat al lui Cicero, care îl menționează de asemenea (eventual *Tusculanae*, V, 51). Notă P.C.

ceea ce este supremă inteligență și Idee la pictorii cei buni, ar fi mai degrabă o obișnuință, un fel de a face al fiecăruia, pentru a pune pe aceeași treaptă știința cu ignoranța. Dar spiritele alese, înălțându-și gândul la ideea de frumos, nu se lasă fermecate decât de aceasta, contemplând-o ca pe un lucru divin.

Vulgul măsoară totul însă după simțul văzului : laudă lucrurile zugrăvite după natură, pentru că e învățat să le vadă așa, prețuiește culorile frumoase, dar nu formele frumoase, căci nu le înțelege ; îl supără eleganța și aprobă noutatea ; disprețuiește rațiunea și urmează părerea, îndepărtându-se de adevărul artei, pe care se bizuie ca pe propria-i temelie preanobilul simulacru al Ideii.

Ne-ar mai rămîne de spus că, deoarece sculptorii antichității s-au folosit de minunata Idee, după cum am arătat, ar fi necesar să se studieze cele mai perfecte dintre vechile sculpturi, pentru a ne călăuzi spre frumusețile rectificate ale naturii ; iar în același scop să ne îndreptăm privirile spre contemplarea altor maeștri excelenți. Dar subiectul acesta îl lăsăm pentru un tratat despre imitație, spre bucuria celor ce cîrtesc împotriva studierii statuiilor antice.

Cît despre arhitectură, vom spune că arhitectul trebuie să nutrească o Idee nobilă și să-și stabilească o concepție care să-i slujească drept lege și călăuză, invențiile sale bizuindu-se pe ordinea, dispunerea, măsura și eunitatea părților și întregului. Iar în privința decorațiunilor și a ornamentelor diferitelor stiluri, poate fi sigur că va găsi Ideea stabilită și confirmată în exemplele anticilor, care prin izbînda unor îndelungate strădanii au dat o orientare acestei arte ; căci grecii i-au stabilit modalitățile și cele mai fericite proporții, care, confirmate de secolele ilustre și de acordul unui șir de înțelepți, au devenit legile unei idei admirabile și ale frumosului suprem, care, fiind unic pentru fiecare specie, nu poate fi modificat fără a fi distrus. Din păcate, e deformat de cei ce

65 încearcă să-l schimbe prin înnoiri, uitînd că

frumosul se învecinează cu urîtenia, așa cum viciile stau la hotarul virtuților. Trebuie să recunoaștem, vai, toată nenorocirea căderii Imperiului roman, o dată cu care au decăzut și artele cele frumoase, iar arhitectura în primul rînd: căci constructorii barbari, disprețuind ideile și modelele grecilor și romanilor, ca și cele mai frumoase monumente ale antichității, au scornit vreme de secole atîtea feluri de stiluri fantasmagorice, încît au făcut-o monstruoasă prin urîtenia dezordinii.

Bramante, Rafael, Baldassare¹, Giulio Romano și mai de curînd Michelangelo s-au străduit ca din eroicele ruine să o readucă la prima ei Idee și înfățișare, alegînd formele cele mai elegante ale edificiilor antice. Dar astăzi, în loc să se aducă mulțumiri unor oameni atît de înțelepți, ei sînt desconsiderați cu ingratură, alături de cei din antichitate, ca și cum ar fi lipsiți de meritul talentului și invenției, copiind doar unul de la altul. Acum fiecare își închipuie după capul lui cîte o Idee nouă sau vreo nălucă arhitectonică, expunînd-o în piețe și pe fațade: aceștia sînt însă oameni lipsiți de acea știință ce se cere unui arhitect, purtînd în deșert acest nume. Ei pocesc clădirile și orașele cu vechile lor mărturii, născocind tot felul de unghiuri, de linii frînte și răsucite, pocind baze, coloane și capiteli cu zorzoane de stucatură și tot felul de ornamente lipsite de orice proporție. Vitruviu condamnă însă asemenea noutăți, propunînd cele mai frumoase exemple.

Arhitecții cei buni păstrează formele alese ale stilurilor, iar pictorii și sculptorii, alegînd cele mai elegante frumuseți naturale, perfecționează Ideea, astfel încît operele lor se evidențiază ca fiind superioare naturii; iar aceasta e cea mai de preț însușire a pomenitelor arte, după cum am demonstrat mai sus. De aici izvorăște respectul și admirația oamenilor față de statui și imagini,

¹ Baldassare Peruzzi (1481–1536), arhitect sînez, elev al lui Bramante.

adică răsplata și onorurile artiștilor. Asta a făcut gloria lui Timanthes¹, Apelles, Fidias, Lisip și atîția alții de strălucit renume, care, ridicîndu-se cu toții mai presus de formele omenești, și-au dus ideile și operele lor la admirația semenilor.

Pe drept cuvînt putem numi deci această Idee o perfecționare a naturii, un miracol al artei și o providență a intelectului, călăuză a minții, lumină a fanteziei, soare care inspiră dinspre răsărit statuia lui Memnon², foc ce dăruiește căldura vieții umbrei lui Prometeu. Ea a făcut ca Venera, Grațiile și Amorașii, părăsind idali-cele³ grădini și țărmurile Citerei, să-și găsească lăcaș în durele marmuri și în căușul umbrelor. Datorită ei, Muzele scaldă culorile în nemurire pe malurile Heliconului. Dar cum Ideea elocinței este într-atît depășită de Ideea picturii, pe cît văzul este mai eficace decît cuvîntul, nu mai găsesc ce să spun, și mă opresc.

PICTURA

*N-am viață, nici spirit, dar vie-s și-inspir;
Mișcare nu am, dar mă mișc cum poftesc;
Afecte nu pot să nutresc,
Dar rîd, mă-ntristez, iubesc și mă mir;
A Artei minune?
Elocința mi-e mută:
N-am grai, dar vorbesc și tăcută;
Minciună sînt, ficțiune,
Dar nimeni mai clar adevărul nu-ți spune.
Umbră sînt, însă ades,
Raze pe pînză topind, lumina o Țes.*

¹ Pictor grec, contemporan cu Zeuxis și Parrhasios (către anul 400 î.e.n.) El a excelat în redarea expresiilor, iar opera lui cea mai celebră a fost *Sacrificiul Ifigeniei*.

² Celebru colos aflat în spatele templului cu același nume din Teba. Legenda spune că în clipa cînd era atinsă de primele raze de soare, statuia scotea sunete armonioase.

³ Idalium era un oraș din Cipru, consacrat Afroditei, supranumită de aceea Idalia, după cum se mai numea și Citereea, de la insula lîngă care se zicea că s-ar fi născut din spuma mării.

SCULPTURA

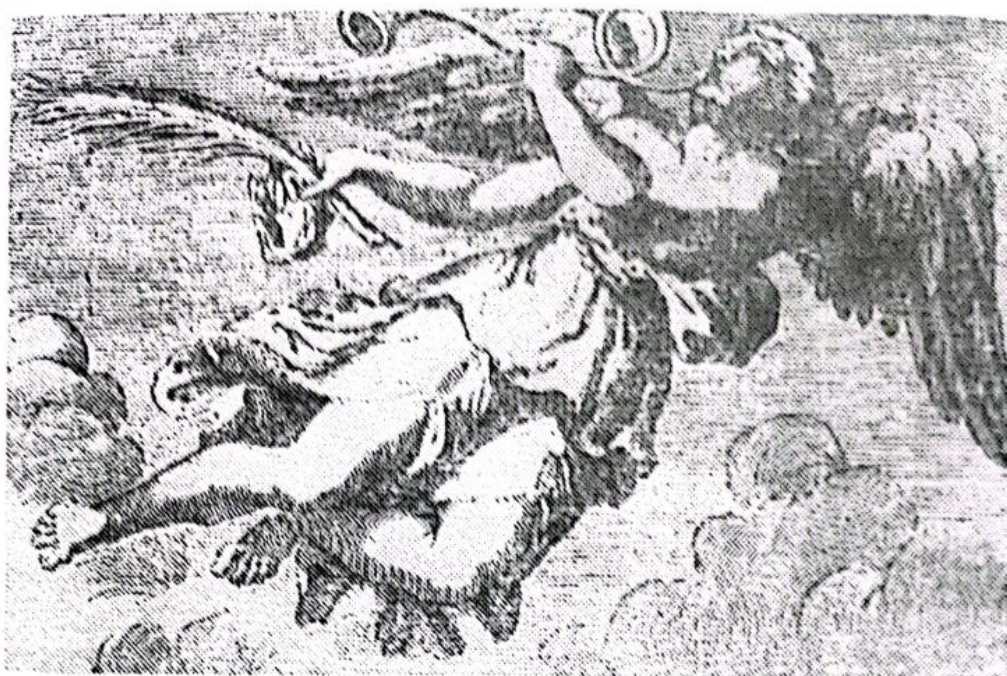
*Natura în van mă lipsește
De suflet, și-n rocă de piatră m-ascunde,
Căci arta-mi mă dezrobește :
Vrînd viață să-mi dea, pînă-n munte pătrunde,
Și doruri umane sădește
În piatra cea dură, deci nu-s pieritoare,
Căci tare ca piatra, sînt nemuritoare.*

ARHITECTURA

*Scot din păduri, din peșteri lipsite de soare,
Omul, și-l salt dintre fiare,
Viața mai bună să-i fac, avînd drept chezaș
Ziduri și porți de oraș.
În dulce sălaș îi dau adăpost și-l feresc
De arșiți fierbinți și de ger.
Falnice-nalț către cer
Zeilor temple prinos, mărețe zidesc
Mîndre clădiri ce uimesc.
Gloria la fel ne susține
Prin bolți și arcade, pe regi și pe mine.*

Viața lui
CANNIBALE CARRACCI
pictor bolognez





Pictura a redeșteptat marea admirație a oamenilor și le-a părut coborîță din cer, atunci cînd divinul Rafael, folosind cele mai desăvîrșite trăsături ale artei, a ridicat-o la suprema frumusețe și i-a redat vechea măreție, îmbogățită cu toate farmecele și calitățile care îi aduseseră altădată atîta faimă la greci și romani. Cum însă lucrurile aici pe pămînt nu rămîn niciodată în aceeași stare, iar cele care au ajuns pe culme trebuie neapărat să decadă iarăși în necurmată vicisitudine, arta, care de la Cimabue la Giotto, de-a lungul a două sute cincizeci de ani, înaintase puțin cîte puțin, a început curînd să coboare și, din regină, a devenit umilă și vulgară. Așa încît, încheindu-se acel veac fericit, și-a pierdut curînd orice formă; iar artiștii, lăsînd în părăsire studiul naturii, au stricat arta cu maniera, sau mai bine-zis, cu acea năstrușnică idee bazată pe practică și nu pe imitație. Această boală ucigătoare pentru pictură, a început să încolțească mai întîi la maeștri cu renume, și a prins rădăcini în școlile care au urmat: drept care, este de necrezut cît au degenerat, nu numai după Rafael, dar și 70

după ceilalți care au făcut începutul manierei. Florența, care se laudă că este mama picturii, și întregul ținut al Toscanei cu profesorii săi renumiți, acum amuțiseră, neputându-se mândri cu penelurile lor; iar cei din școala romană, care nu-și mai îndreptau privirile către nenumăratele exemple vechi și noi, dăduseră uitării orice progres merituos. Și cu toate că la Veneția pictura a dăinuit mai mult decât oriunde, nici acolo, sau în Lombardia, nu se mai auzea cîntecul luminos al culorilor, care a amuțit o dată cu Tintoretto, ultimul dintre pictorii venețieni de pînă acum. Voi mai spune ceva care pare de necrezut: nici în Italia, nici în afara ei, nu se mai afla vreun pictor, căci abia de curînd Pietro Paolo¹ Rubens, cel dintîi, a dus în afara Italiei culorile; iar Federico Barocci, care ar fi putut să însănătoșească și să ajute arta, lîncezea la Urbino, și nu i-a dat nici un sprijin.

În această lungă agitație, arta era împărțită între două orientări opuse: una cu totul supusă naturii, iar cealaltă fanteziei; susținătorii lor la Roma erau Michelangelo da Caravaggio și Giuseppe d'Arpino; primul copia pur și simplu corpurile, fără alegere, așa cum apar în fața ochilor; al doilea nu privea deloc naturalul, urmînd libertatea instinctului. Și unul și altul se bucurau de mare faimă în lume, fiind admirați și luați drept exemplu. Dar tocmai cînd pictura trăgea să moară, s-a îndurat cerul de Italia și a dat Dumnezeu ca, în orașul Bologna, vestit pentru știință și învățătură, să se ivească un talent dintre cele mai alese, și prin el să renască Arta decăzută și aproape stinsă. Acesta a fost Annibale Carracci, despre care voi scrie acum, începînd cu firea lui deosebit de înzestrată, mulțumită căreia și-a înălțat spiritul, îmbinînd două lucruri rar dăruite oamenilor: fire și talent la fel de desăvîrșite.

¹ Peter Paul; italienii traduc de obicei numele proprii, sau le modifică în sensul ortografiei italiene. Rubens a stat opt ani în Italia, fapt care explică afirmația oarecum confuză care urmează.

În privința originii sale, este sigur că Antonio Carracci, tatăl lui Annibale, de fel din Cremona, s-a strămutat la Bologna, unde cu meseria de croitor își ținea familia cu destulă chibzuință în sărăcia lui. Dintre copiii pe care i-a avut, cel mare, Agostino, a îmbrățișat meseria de pictor și gravor, iar cel mic, Annibale¹, a fost hărăzit meseriei de giuvaergiu. Învățînd pentru asta desenul de la vărul său Ludovico Carracci, a dovedit atîta îndemînare și măiestrie din har ceresc, încît Ludovico a recunoscut în el o înclinație înnăscută pentru pictură, ca și cum ar fi avut un dascăl iscusit care îl îndruma în taină, acela fiind atotștiutoarea natură. A început să-l îndrăgească și l-a luat la el în casă, pentru a scoate la lumină acea uimitoare înclinație. S-au văzut îndată roadele eficace ale învățăturii, căci Annibale s-a îndreptat către formele lucrurilor din natură, transpunîndu-le pline de viață în desen, cu acel dar al lui, prețuit și mai tîrziu, de a exprima prin cîteva linii sentimentele și starea de spirit a personajelor.

Darul acesta al observației i-a prins bine încă de pe cînd era băiețandru ; căci ducîndu-se tatăl său, Antonio, la Cremona ca să vîndă o bucată de pămînt pe care o mai avea în ținutul său de baștină, cînd s-a înapoiat la Bologna a fost prădat pe drum de niște derbedei, pierzînd astfel puținii bani pe care îi aducea acasă ; cînd a făcut plîngere la ispravnicul din partea locului, Annibale, care își însoțise tatăl, s-a priceput să deseneze atît de viu și de natural chipul și întreaga înfățișare a acelor derbedei hrăpăreți, încît, fiind recunoscuți cu uimire de către cei de față, au putut să redobîndească banii furați tatălui său.

Ludovico, văzîndu-l atît de zelos la învățarea meseriei, ca să-l pregătească mai bine, îl pune

¹ Agostino s-a născut în 1557, iar Annibale în 1560 ; vărul lor Ludovico a trăit între anii 1555 și 1619.

să lucreze alături de el la propriile sale picturi¹: acestea au fost *Isus mort cu Mariile*, în sacristia canonicilor de la San Prospero din Reggio, *Botezul Domnului* de la San Gregorio din Bologna, făcut când avea mai puțin de douăzeci de ani, iar în biserica San Felice, *Răstignirea*, cu Fecioara și câțiva sfinți la picioarele crucii.

Dar întocmai ca păsărelele care, de cum simt putere în aripi, zboară departe de cuib, Annibale, înțelegând că nu-i mai erau de ajuns îndrumările lui Ludovico după ce avusese sub ochi culorile lui Correggio și ale lui Tițian, a pornit cu fratele său Agostino către Lombardia. Oprindu-se la Parma, s-a apucat cu multă râvnă să-l studieze pe Correggio, după cum se vede în minunata *Pietà* aflată deasupra altarului mare al bisericii capucinilor din acel oraș. În mijloc l-a reprezentat pe Mîntuitor mort, cu lințoliul desfăcut, zăcînd pe postamentul mormîntului: sfîntul trup stă cu brațele atîrnate și cu umărul sprijinit pe pieptul mamei care, așezată puțin mai sus, își ține mîna dreaptă sub obrazul fiului; și susținîndu-i copleșită de jale trupul neînsuflețit, se lasă parcă sfîrșită pe spate înspre sarcofag. L-a zugrăvit și pe sfîntul Ioan, care vrea să-i dea ajutor: e văzut doar pînă la piept, cu o mîna întinsă spre Fecioară, iar cealaltă pusă pe sarcofag. Din dreapta Fecioarei apar doi îngeri, care vin milostivi în ajutor, susținînd-o din spate. Fața ei palidă e lăsată pe umărul stîng, cu brațul și mîna atîrnînd de pe sarcofag, astfel încît pare că mama s-a stins alături de fiul ei. De partea aceasta, mai jos de sfîntul Ioan, se află Magdalena îngenuncheată din profil, cu mîinile încrucișate la piept în semn de durere, plîngîndu-l pe Isus. În partea opusă sfîntul

¹ Primii biografi ai lui Annibale au dat prea puține informații despre aniul de ucenicie. Malvasia spune că în adolescență ar fi învățat în atelierul tatălui meseria de croitor, înainte de a se asocia cu Ludovico, care fusese primit în breasla pictorilor din Bologna în 1578, deci cînd Annibale avea 18 ani. Asemănările cu stilul lui Passerotti — unul din pictorii admirați pe atunci la Bologna — remarcate în primele lucrări ale lui Annibale, i-au făcut pe unii autori să socotească că el își făcuse un timp ucenicia în atelierul acestuia. Pe dosul unei schițe — probabil a lui Agostino — păstrată la Uffizi (inv. 12396 F) s-a găsit o însemnare ce pare să fie de mîna biografului lor din secolul al XVIII-lea, Marcello Oretti, care spune: *De' Carracci quando andavano a Scuola del Passerotti*; este drept însă că în biografie n-a menționat acest lucru.

Francisc îngenunchează cu brațele întinse spre Isus și se uită spre privitori, îndemnându-i să mediteze asupra tainei dureroase. Alături de el se află sfânta Clara, în picioare, cu mâna stângă pe umărul drept într-o atitudine de jale și contemplație; cu cealaltă mână ține artoforul cu pâinea sfințită. La mijloc printre nori se înalță în văzduh un înger care duce în brațe crucea rezemată de umăr, însoțit de îngerași învăluiți în lumină. Figurile sînt situate într-un loc stîncos și întunecat, unde se află mormîntul, alcătuit dintr-un sarcofag pe un postament sau bază, pe care e așezat trupul Mîntuitorului.

Nu se poate spune de ajuns cît de mult pătrunsese și își însușise Annibale cele mai bune caractere ale lui Correggio, atît în dispunerea și mișcarea figurilor, cît și în conturarea lor, colorîndu-le în felul suav al aceluia mare maestru; mai cu seamă slava din partea de sus pare că ar fi zugrăvită cu penelul său. Drept care, această operă făcută la o vîrstă încă fragedă, a dat prilej lui Federico Zuccari¹, aflat pe atunci în treacăt la Parma, să spună că Annibale avea să ocupe primul loc în pictură, căci părea că în el ar fi renăscut o dată cu spiritul lui Correggio și geniul cel bun al culorii.

A mai făcut apoi pentru ducele Ranuccio cîteva tablouri, printre care *Logodna sfintei Ecaterina*, înfățișînd-o pe Maica Domnului așezată pe un nor, cu pruncul în brațe, acesta punînd inelul în degetul sfintei îngenuncheate, pe cînd un înger îi susține brațul; figurile, micșorate și nu întregi, sînt redată cu aceeași perfecțiune după Idee². Dintre copiile de studiu făcute de Annibale la Parma, unele se pot vedea la Roma, în palatul Farnese, îndeosebi *Încoronarea Fecioarei*, care ține mîinile la piept, iar Cristos o încoronează — zugrăvită pe două pînze mari;

¹ Pictor din provincia Marche (c. 1540–1609), reprezentant al manierismului roman, cu unele influențe venețiene. A călătorit prin Spania, Olanda, Anglia și toată Italia, lăsînd numeroase opere. El a fost primul principe (decan) al Academiei San Luca din Roma. La sfîrșitul vieții a publicat și două lucrări despre artă.

² Ideea este folosită aici în accepția explicată de autor în disertația introductivă.

această scenă fusese pictată de Correggio în tribuna veche de la San Giovanni, stricată mai târziu și refăcută întocmai de Cesare Aretusi¹.

După ce a stat o vreme la Parma și prin localitățile învecinate din Lombardia, Annibale s-a dus la Veneția², pe urmele fratelui său Agostino, care plecase înainte și îl aștepta ocupându-se cu gravura. Acolo l-a cunoscut pe Paolo Veronese încă în viață, pe Tintoretto și pe Bassano, în casa căruia a pățit o păcăleală nostimă, întinzînd mîna să apuce o carte care era doar zugrăvită. Acest Giacomo Bassano a fost vestit pentru felul cum zugrăvea animalele, iar Annibale scrie următoarele despre el în niște adnotări la cartea lui Vasari³: *Giacomo Bassano a fost un pictor foarte bun, și cu mai mult merit decît îi recunoaște Vasari; căci pe lîngă picturile lui foarte frumoase, a făcut și minuni ca acelea din care se spune că făceau vechii greci, păcălind nu numai animalele⁴, dar și pe oamenii de meserie. Iar eu îi sînt martor, fiindcă am fost păcălit la el acasă, întinzînd mîna spre o carte care era zugrăvită.*

Despre Tintoretto a scris astfel vărului său Ludovico într-o scrisoare: *L-am văzut pe Tintoretto, cînd egal cu Tițian, cînd inferior lui Tintoretto* — vrînd să spună că pictorul era inegal în operele sale. Am redat aici aceste cuvinte ale lui Annibale în loc de picturi, pentru că la Veneția nu a pictat nimic, preocupat numai de operele acelor mari artiști, după cum s-a văzut din folosul pe care l-a tras.

Înapoindu-se la Bologna, i-a fost încredințat un panou în biserica San Giorgio, unde a înfățișat șezînd pe un pedestal pe *Fecioara cu pruncul*

¹ Pictor bolognez, mort în 1612, elev al lui Bagnacavallo, a lucrat mai mult la Bologna. Pictura amintită aici a fost refăcută în 1587.

² În 1588.

³ Pe un exemplar al ediției din 1568 a *Vieților* lui Vasari, Annibale — după unii autori și Agostino — a făcut comentarii critice marginale destul de agresive la adresa aprecierilor autorului. Volumul s-a pierdut, dar notele s-au păstrat transcrise într-un codex din Biblioteca Vaticană (Chigiana, Cod. B. III 66, fila 104—108).

⁴ Pliniu povestește cîteva anecdote cu păsări care au luat drept realitate niște imagini pictate. (*Nat. hist.* XXXV).

între sf. Ioan Evanghelistul și sfînta Ecaterina, iar alături pe sfîntul Ioan copil, operă cît se poate de lăudabilă, datorită proaspetei studieri a lui Correggio. A mai pictat pentru biserica San Francesco dei Conventuali tabloul din capela familiei Buonasoni, ce reprezintă *Înălțarea Fecioarei* purtată de îngeri, cu apostolii încremeniți de uimire lîngă mormînt, care de asemenea este o operă foarte bună.

Între timp Ludovico, încîntat de coloritul pe care vărul său îl adusese la întoarcere în patria lui, a abandonat maniera lui Procaccino¹, și din maestru a devenit discipolul lui Annibale, imitîndu-l în pictură. Curînd după aceea s-a întors și Agostino la Bologna, și au deschis vestita *Accademia de' Carracci*, după cum vom arăta în capitolul despre Agostino; se numea *Accademia de' Desiderosi*², datorită dorinței pe care o nutreau toți de a învăța. Deoarece aici se împărtășea știința dobîndită de cei trei frați³ — Annibale, Agostino și Ludovico — veneau mulți tineri nobili și multe minți alese din oraș, pentru feluritele discipline, căci pe lîngă imitarea naturii, se învățau proporțiile, anatomia, perspectiva, arhitectura. Drept care numele Carraccilor a dobîndit o mare faimă și toți trei erau chemați împreună pentru diferitele lucrări a căror înfăptuire le-a adus numai laude.

În casa seniorilor Fava au zugrăvit două frize⁴: una cu *Isprăvile lui Iason*, iar cealaltă cu *Peripețiile lui Enea* pînă la sosirea lui în Italia. Aceasta e împărțită în douăsprezece tablouri, începînd cu Sinon, după descrierea lui

¹ Camillo Procaccini (1551–1629), pictor de fresce emilian.

² *Desiderosi* — dornici. Acest termen era curent în secolul al XVI-lea în cercurile artistice, și a fost folosit mai apoi de Academia San Luca din Roma pentru a-l desemna pe cel mai tineri membri ai săi, deosebindu-l de categoriile următoare, care se numeau *studiosi* și *utili*.

³ Așa denumește Bellori, simplificînd, grupul în care de fapt Ludovico era doar văr cu ceilalți, dar în raporturi frățești cu el.

⁴ Palatul Fava era recent construit și se povestește că Antonio, tatăl pictorilor, care era croulorul contelui Filippo Fava, ar fi intervenit pe lîngă acesta ca să le încredințeze lucrarea. Aceștia erau încă tineri și dornici să-și facă un nume, așa încît, cum spune Malvasia, ar fi acceptat comanda la orice preț. Lucrarea a fost executată de toți trei Carraccii, începînd din 1583. Bellori a omis să menționeze aici și ciclul de scene reprezentînd *Răpirea Europei*, pictate tot atunci în palatul Fava.

Vergiliu ; iar printre compozițiile mai bune se socotește că ar fi de mîna lui Annibale întîlnirea cu Harpiile : una din ele înaripată și semănînd a femeie la cap și la piept, cu cozile răsucite pe pămînt, răstoarnă o masă, ținînd o mîna pe merindea furată, iar cealaltă la cap ; se ferește strigînd de un soldat care vrea să o lovească din spate cu spada. Nu departe de ea, un altul întinde mîinile și prinde din aer o Harpie ce caută să scape în zbor ; mai înapoi șade bătrînul Anchise, iar ceilalți troieni se avîntă cu armele împotriva monștrilor dezgustători. A mai făcut și legenda cu Polifem, care atacă oastea troiană : uriașul iese din mare pînă la brîu, arătîndu-și trupul enorm și puternic, și, cu trunchiul unui pin mare în mîini, se apleacă furios și amenințător. Tablourile sînt încadrate de pilaștri simulați în clarobscur și sub niște nuduri așezate pe Harpii, strivindu-le.

Împreună cu frații săi, Annibale a fost chemat apoi de seniorul Lorenzo Magnani, în a cărui sală au făcut o friză ce aduce glorie numelui lor prin toate însușirile picturii și mai cu seamă prin coloritul propriu penelului lor, cum nu s-a văzut mai bun în timpurile noastre. Friza e împărțită în patrusprezece scene din viața lui Romulus¹, începînd cu lupoanca și sfîrșind cu zeificarea. Îl vedem pe *Romulus bătîndu-i pe păstorii lui Numitor*, care fug printre cirezi : unul zace la pămînt sub picioarele sale, iar el își avîntă bîta noduroasă împotriva altuia care se întoarce spre el ; alături se răsucesce un tînăr cu mîna la cap, văitîndu-se parcă de lovitură ; sînt figuri nude, cu mișcări cît se poate de firești. Urmează *Remus dus înaintea lui Numitor*, cu mîinile legate la spate, iar acesta de pe jîțul său întinde mîna spre el. Apoi îl vedem pe regele Amulius atacat de cei doi frați : Romulus în dreapta, l-a apucat de părul din creștetul rămas fără diademă, și ridică sabia ; în stînga, Remus

¹ Scenele acestea reprezintă principalele momente ale întemeierii Romei așa cum sînt povestite de Plutarh în capitolul *Romulus*.

îl pune mîna în piept înşfăcîndu-l de mantia regească şi ridică cealaltă mîna pentru a-l lovi, în vreme ce un altul mai iute înfige suliţa şi-l străpunge pe Amulius care cade pe spate în jîlt. Urmează *Întemeierea Romei*, trăgîndu-se cu plugul conturul zidurilor: Romulus înarmat mîna boii şi arată plugarilor locul viitoarelor porţi ale cetăţii, iar aceştia ridică brăzdarul şi roţile, lăsînd acel spaţiu nearat şi aruncînd bulgării de pămînt spre interior. Noul adăpost¹ e reprezentat printr-un templu departe între stînci şi pădurea de pe Capitoliu; într-acolo se refugiază doi oameni văzuţi din faţă, pînă la brîu: unul ţine spada într-o mîna, întinzînd-o pe cealaltă spre adăpostul sigur. Pe urmă este înfăţişată *Răpirea Sabinelor*; Romulus dă soldaţilor săi semnalul în teatru²; unii iau în braţe, alţii în spinare femeile răpite, care ţipă şi plîng rămase fără apărare în prada poftelor şi violenţei soldaţilor. În mijloc, una dintre ele, căzută în genunchi şi cu o mîna la pămînt, e apucată de piept de un oştean care o ţine îmbrăţişată din spate; ea îi respinge cu o mîna coiful, încercînd în zadar să se apere. Celelalte figuri sînt în picioare, iar aceasta îşi dezgoleşte în cădere braţele, pieptul şi sîinii, prinşi într-un vîl îngust şi îşi smuceşte spre spate faţa îndurerată cu părul despletit. Urmează apoi *Triumful lui Romulus* în armură, ducînd trofeeale vrăjmaşului său, regele Acron, ca să le consacre lui Jupiter. *Războiul dintre romani şi sabini* este redat prin durerea unei femei care, cu părul despletit şi cu sîinii goi, poartă un prunc în braţe şi îşi reţine fratele să nu-i omoare bărbatul căzut la pămînt. Apoi vedem *Uciderea lui Tatius* care, în timp ce aduce o jertfă în oraşul Lavinium, este omorît de laurentini pentru că nu i-a pedepsit pe uci-gaşii solilor lor: el cade în faţa altarului, cu

¹ Este vorba de sanctuarul zidit de Romulus în noul oraş, care era totodată azil pentru ucigaşii şi sclavii fugiţi din alte oraşe.

² Descrierea tabloului nu este foarte exactă, căci Bellori confundă gesturile diverselor personaje feminine. Dealtfel nici descrierea ornamentaţiei făcută mai jos nu este riguros exactă.

grumazul străpuns de sulița unui soldat, iar un altul îl apucă de umăr, îndreptându-și pumnul spre pieptul lui; Romulus îngenuncheat, își așteaptă sacrificiul, dar este cruțat datorită dreptății lui. Urmează *Biruința asupra locuitorilor Veii*, cu bătrînul lor căpitan nepriceput, batjocorit printre prizonieri, cu haină de purpură și *bullă*¹ atîrnată de gît ca un copil, precedați de heraldul cu trîmbița². Apoi este reprezentat *Romulus rege cu lictorii*, făcînd înconjurul zidurilor Romei urmat de soldații săi; e îmbrăcat în veșmînt regesc, împodobit măreț cu hlamida de purpură, iar peste coif are coroană de aur. La urmă vedem *Zeificarea lui Romulus*, care se arată înarmat în văzduh lui Proculus, dezvăluindu-i înălțarea sa la cer; Proculus stă în genunchi cu brațele desfăcute și îl privește uluit.

Aceste scene sînt despărțite în tablouri prin nuduri și *termini*³, care par să susțină plafonul cu mîinile ridicate, sub modilioanele grinzilor; iar la picioarele lor sînt intercalați amorași și mici satiri, ce susțin ghirlande atîrnate sub tablouri, și cartușele, cu alți copilași deasupra, care se înlănțuie și se joacă, întinzînd mîinile către felurite măști ce împodobesc scenele în grupuri de cîte trei. Aici se recunoaște progresul față de primele frize, depășindu-le prin perfecțiunea invențiilor, măiestrie și colorit, căci se consideră că Annibale și frații săi n-au făcut niciodată ceva mai bun în frescă. Sînt admirați în această lucrare atît Annibale cît și Ludovico și Agostino, despre care îți vine greu să crezi că, după ce a lucrat doar cu dălțița de gravor, acum, cînd a pus mîna pe penel, s-a dovedit mai bun pictor decît gravor, și că Ludovico, părăsind vechea manieră a maestrului său Camillo Procaccini, avea să progreseze așa de

¹ Disc de metal pe care îl purtau la gît copiii romani pînă la vîrsta majoratului.

² Amănuntul cu heraldul este legat de un obicei roman, potrivit căruia, la cortegiile triumfale pe Capitoliu, duceau și un bătrîn cu *bullă* de gît, precedat de un herald care striga că se vînd sardranieni, adică strămoșii veienilor.

³ Element decorativ în formă de stîlp sau pilastru terminat cu o figură (bust).

repede în cea nouă. Pe scurt, că atât unul cât și celălalt au lucrat în așa fel încât să nu se cunoască vreo deosebire ; căci scopul și studiile se potriveau în asemenea măsură încât, nefiind deosebiri, fiecare dintre ei vădea aceleași trăsături și aceleași aspecte ale talentului. Afară de asta se pare că nu puțin a contribuit purtarea lui Annibale, lipsită de invidie și de ambiții, lucrând toți împreună sub îndrumarea aceleiași școli. Acesta e singurul merit ce îi revine doar lui, căci el a fost creatorul ei și pildă pentru frații săi, care ascultau de îndreptările și învățăturile sale. Lucru dovedit apoi chiar de fapte după ce a plecat de lângă ei. Căci Agostino s-a întors iar la gravură, iar lui Ludovico i-a scăzut treptat îndemânarea dinainte.

Dar Annibale a făcut în patria lui și alte opere demne de amintit : a pictat pentru capela casei Caprara o *Slavă a Fecioarei* înconjurată de îngeri, deasupra orașului Bologna văzut în depărtare. În casa Sampieri¹ a zugrăvit în frescă pe tavanul unei încăperi un *Hercule îndrumat de Virtute*, iar într-o altă cameră un *Gigant lovit de trăznet*. În capela din casa Angelelli se poate vedea de mîna lui o *Înviere*, semnată de însuși Annibale cu numele său : ANNIBAL CARRATIVS PINGEBAT. MDXCIII². Mîntuitorul se înalță în plină lumină, înconjurat de îngeri care înlătură norii din jur ; el ridică mîna dreaptă într-un gest împăciuator, purtînd cu stînga în triumf gloriosul simbol al crucii. Paznicii se trezesc din somn speriați de cutremur ; printre ei un stegar, ridicîndu-se la zguduirea neașteptată, își apără ochii cu o mîna și cu cealaltă ține steagul. În față a închipuit un soldat care doarme pe spate cu brațul sub cap peste tolba cu săgeți, iar un altul întins cu fața în jos pe piatra de mormînt, cu capul între brațe ; cufundat în somn, n-a văzut ieșirea Domnului din mormîntul care, printr-o minune, a rămas închis, după cum arată

¹ În orig. San Pierl.

² Annibale Carracci a pictat. 1593.

un alt paznic mai la o parte, întinzînd mîna spre sigiliul și capacul sarcofagului de marmură. Spiritul acestei creații trăiește în fiecare figură prin forța culorii, închipuind un fundal țesut din întunecimea nopții și lumina zilei. Acest tablou a fost făcut pentru un negustor, în al cărui catastif a rămas însemnat prețul și plata făcută lui Messere Annibale, cu ceva grîu, vin și bani : atît de mare era pe atunci calicia patriei lui, unde Guido ¹ nu obținuse încă buna remunerare a picturii. Între timp, Annibale mai terminase o *Înălțare a Fecioarei* pentru Școala San Rocco din orașul Reggio, fiind apoi ales să picteze un tablou mare, numit *Milostenia*, gravat în acvaforte de însuși Guido Reni. Sfîntul Rocco, zugrăvit într-o parte a tabloului ce înfățișează porticul unei curți interioare, stă în picioare pe un postament mai înalt, împărțindu-și averea în semn de iubire pentru Isus. Este văzut din profil și ține cu o mîna punga deschisă, iar cu cealaltă împarte banii ; jos se îmbulzesc săracii, ridicîndu-se în vîrfurile picioarelor și întinzînd mîinile, cu copilașii de gît ; între ei se ivește umărul și brațul unei femei, care întinde o strachină și primește în ea pomana sfîntului. Mai în spate, un orb ține într-o mîna arcușul și scripcă, iar cu cealaltă se sprijină de umărul unui băiat, care se strecoară cu brațul întins printre săraci, trăgîndu-l după el pe orb de pulpana hainei. Aceste figuri sînt situate pe un plan ridicat prin două trepte, de unde coboară o femeie cu copilul în brațe : își întoarce capul din mers, privind înapoi la ceilalți săraci care au fost miluiți, iar ea, prin expresia și mișcarea domoală, vădește liniștea și mulțumirea sufletească de a fi primit și ea pomana, strîngînd la piept pruncul și punga plină. Un bolnav e adus într-o roabă de un tînăr voinic și puternic cu spatele și brațele goale, care împinge roata ținînd de hulube ; și pe cît este el de sănătos și voinic,

pe atît își vădește infirmul slăbiciunea membrelor și a feței trase, zăcînd culcat, cu un genunchi adus în față și mîna atîrnînd din roabă cu mătăniile de rugăciune. Urmează mai departe ceilalți săraci care au primit pomana : în primul plan șade întinsă pe jos o femeie cu brațul rezemat de niște pietre din curte și își numără banii din palmă, lăsîndu-i să cadă într-o strachină : în același timp privește absorbită către infirmul dus cu roaba. Înapoia ei apare un om văzut pînă la genunchi, aplecat spre una din pietre, numărîndu-și pe ea banii și răsfirîndu-i cu degetul. Alături, cu spatele spre el, e așezat un tată, care se odihnește cu picioarele goale încrucișate, văzute din profil, și se uită zîmbind la un copilăș care îi pune o mîna pe picior și cu alta îi arată o monedă de aur în pumnul deschis ; dar el, în timp ce se uită, stă cu brațele întinse spre partea cealaltă, unde susține în picioare pe pietre un prunc ce își sumete copilărește cămășuța în care ține pomana, întorcîndu-se și el spre moneda de aur arătată de fratele său ; înapoia acestuia s-a oprit o fată grijulie, cu punga strînsă la sîn, împreună cu alții care se minunează de dărnicia sfîntului.

Annibale a izbutit să redea toate aceste sentimente atît de felurite, realizînd o scenă desăvîrșită prin mișcările ei naturale, pentru care avea cea mai mare atenție ; iar culoarea sporește viața și trăirea fiecărei figuri.

A pictat pentru Colegiul Notarilor, în Domul din același oraș, un tablou cu sfîntul Luca, patronul lor, și cu sfînta Ecaterina, iar deasupra *Fecioara în slavă între Evangheliști*, care se văd pînă la brîu deasupra norilor. Și cum capela era întunecoasă, tabloul a fost dus în Corul Canonicilor, unde stă expus și astăzi admirației și laudelor oricărui iubitor de opere frumoase ale penelului, care trece prin Lombardia.

Pentru biserica San Prospero a pictat în capela Negustorilor un alt tablou cu *Fecioara cu pruncul în brațe*, căruia sfîntul Francisc îi sărută cu smerenie piciorul ; mai sînt încă două 82

figuri : sfântul Ioan Botezătorul și patronul lor, sfântul Matei. Astăzi, acest tablou împreună cu *Înălțarea Fecioarei* și cu *Milostenia* se păstrează la Modena, în palatul serenissimului duce, lălaltă cu alte picturi valoroase, în locul lor rămânând copiile. La urmă a pictat în orașul Bologna pentru călugărițele de la San Lodovico tabloul cu *Fecioara înălțată în slavă* de îngeri ; dedesubt, sfântul Francisc, sfântul Anton, sfântul Ioan Botezătorul și un alt sfânt episcop. Iar în biserica Corpus Domini, în capela familiei Zambeccari, un tablou mic cu *Fiul risipitor* în fața tatălui său, care îl îmbrățișează în pragul casei, cu alte figuri și în depărtare vederea unui pod cu copaci. Acesta e de asemenea neîntrecut în culori, fiind desăvârșit în toate privințele.

Annibale dorea de multă vreme să se ducă la Roma, unde faima lui Rafael și a operelor antice îl atrăgea puternic, în acea patrie comună unde se adună cele mai alese spirite. Împlinirea acestei dorințe a fost înlesnită de bunăvoința pe care i-a arătat-o ducele din Parma ; căci acolo, ca și în alte părți ale Lombardiei, începuse să se răspîndească faima penelului său. Voind așadar cardinalul Odoardo Farnese să-și împodobească cu picturi galeria și unele camere din vestitul său palat de la Roma, a fost chemat Annibale pentru această lucrare. Ducîndu-se la Roma în numele ducelui, a prezentat cardinalului tabloul cu *Sfînta Ecaterina* pictat la Parma, și a fost primit cu bunăvoință de acel senior și tratat ca un gentilom, cu zece scuzi pe lună și tain pentru el și doi ucenici : așa numeau la Roma pîinea și vinul date zilnic curtenilor. A pictat pentru capela aceluia palat tabloul *Isus și femeia canaaneiancă* prosternată în fața lui și arătîndu-i cu un gest rugător cîinele care mănîncă bucățelele de pîine, pe cînd Isus îi face cu mîna un semn de liniștire și îi prețuiește marea credință. Aceste figuri au drept cadru o priveliște cu arbori și case rustice în depărtare, și este mare păcat că tabloul se află în pericol de a nu mai dăinui mult, căci era vestit pentru frumusețea lui.

La Roma, Annibale a fost copleșit de marea știință a celor din antichitate și s-a dedicat contemplării operelor lor în singurătate și tăcere. Agostino, fratele său, care venise mai târziu ca să-i ajute la lucrarea din Galeria Farnese, vorbea într-o zi de față cu alții despre marea pricepere la sculptură a celor vechi, și s-a pornit să laude statuia lui *Laocoon*. Văzînd că fratele său nu spunea nimic și nu prea era atent la vorbele lui, l-a muștrat, crezînd că nu prețuia o sculptură atît de minunată. Pe cînd el își continua vorba urmărit cu atenție de cei din jur, Annibale s-a întors spre perete, desenînd cu cărbune pe zid pomenita statuie, atît de exact de parcă ar fi avut-o în fața ochilor. Care lucru i-a lăsat pe toți plini de uimire, iar Agostino a amuțit, mărturisind că frate-său s-a priceput s-o descrie mai bine decît el. Atunci Annibale, depărtîndu-se de perete, s-a întors către el rîzînd și i-a spus: *poetii zugrăvesc cu vorbe, pictorii vorbesc cu operele*; răspuns care îl atingea pe Agostino în mai multe chipuri, căci compunea versuri și se mîndrea mult cu titlul de poet.

Între timp, seniorul Gabriele Bambasi, gentilom al cardinalului Farnese, a pus să i se aducă de la Reggio copia sfintei Ecaterina pictată în tabloul de la Dom ¹ și făcută de Lucio Massari, discipol și copiator iscusit al lucrărilor fraților Carracci. Annibale a retușat-o cu mîna lui și a preschimbato în *Sfînta Margareta*, după cum se vede în primul altar din biserica Santa Caterina dei Funari. Sfînta stă cu cotul sprijinit pe un pedestal de marmură pe care e scris: *SURSUM CORDA* ², și arată spre cer; cealaltă mîna, în care ține ramura de palmier, e pusă cu cartea pe genunchi. Minunată este mișcarea prin care și întoarce fața către lumină, umbrind genunchiul ridicat în profil, cu balaurul sub picior.

¹ Este vorba de tabloul *Fecioara în slavă printre sfinți* din capela Notarilor, între personajele căruia figurează sfînta Ecaterina.

² Să ne înălțăm inimile (în lat.). Sînt cuvintele pe care le rostește preotul la începutul liturghiei catolice. (Notă P.C.)

Cînd s-a pus tabloul pe altar, s-au adunat pictorii să vadă noutatea; și printre multele cuvinte care s-au rostit atunci, Michelangelo da Caravaggio, după ce a stat îndelung să-l privească, s-a întors și a spus: *mă bucur că apuc să văd în vremea mea un pictor*, vrînd adică să spună că picta în maniera cea bună și naturală, căci la Roma ca și prin alte părți aceasta se pierduse cu totul. Annibale a făcut și desenul pentru ornamentul de lemn poleit al altarului, iar pe frontispiciu a pictat în ulei două busturi: *Cristos încoronîndu-și mama*.

Între timp s-a pregătit pentru Galerie; dar cum înainte de a o termina a pictat o mică încăpere în același palat¹, vom vorbi mai întîi de aceasta. Descriind imaginile cu de-amănuntul, vom putea să redăm totodată și alesul tîlc al subiectului, la care, pe lîngă erudiția lui Agostino, se spune că a contribuit și aceea a prietenului său, monseniorul Giovanni Battista Agucchi², vestit în studiul literelor. Drept care, Annibale împărtășește meritul artiștilor din antichitate, pentru a fi pictat cu înțelepciune și pentru a fi îmbinat atît de bine pictura și filosofia, așa cum stă scris despre greci și mai cu seamă despre Polignot din Tasos³, care a pictat în orașul Atena acel portic vestit de unde Zenon își lua subiectele de învățătură pentru discipolii săi. Între ornamentele de stucatură ale încăperii amintite, el și-a expus imaginile morale inspirate din înțelepciunea vechilor poeți: și prin invențiuni minunate a simbolizat înfăptuirile Virtuții.

¹ Această încăpere este numită de obicei în literatura de specialitate *camerino*, denumire pe care o vom folosi în ediția de față atît în text cît și în indexul final.

² Diplomat pontifical și scriitor (1570—1632), s-a dedicat studiilor de istorie, literatură și belle arte, scriind un tratat despre pictură care expunea teoria clasicistă a frumosului, anticipînd vederile teoretice ale lui Bellori.

³ Polignot din Tasos, pictor cu tendințe idealizante (sec. V î.e.n.), este recomandat ca model de către Aristotel în *Poetica*. A fost declarat cetățean de onoare al Atenei pentru că a pictat gratuit porticul numit Stoa Poikile, unde Zenon deschisese școala ai cărei adepți s-au numit stoici.

IMAGINILE VIRTUȚII

Hercule la răspîntie

Sofistul Prodicos¹, vrînd să-i obișnuiască pe tineri cu virtutea, a descris în mod alegoric lupta dintre rațiune și simțuri, care la acea vîrstă ademenesc cel mai mult și înșală. L-a închipuit pe Hercule în pragul maturității cînd, devenit propriul său arbitru, e ispitit de plăceri și totodată atras de onestitate, care i se înfățișează sub chipul a două femei, Virtutea și Voluptatea, fiecare îndemnîndu-l să o urmeze. Această născocire a fost atît de mult îmbogățită de penelul lui Annibale, încît se poate spune că a răpit-o poeziei și a dăruit-o picturii.

În mijlocul bolții din încăperea amintită, l-a înfățișat pe Hercule tînăr, stînd pe gînduri și cu mîntea frămîntată, căci ajuns la o răscruce de drumuri, se oprește nehotărît, vrînd să-l aleagă pe cel mai bun. E așezat în mijloc pe o piatră mai înaltă ; răsucit spre dreapta, își sprijină măciuca de pămînt, cu brațul drept lăsat pe trunchiul ei noduros și mîna strînsă pe capăt. Cu o abilă opoziție în mișcare, își ridică piciorul drept pe piatră, întinzîndu-l pe celălalt înainte. Pictura nu urmărește doar să redea aspectul exterior al trupului cu coloritul său natural, ci redă totodată neliniștea sufletului, căci tînărul acesta puternic se sprijină molatec în măciucă, nu din pricina vreunei trudnice oboseli, ci copleșit de activitatea minții. Rămîne astfel în cumpănă, nehotărît încă față de îndemnurile celor două femei care îl cheamă.

Prima îi arată în dreapta suișul greu și obositor al unui munte, care în înaltul culmilor desfătătoare e împodobit cu grădini și pajiști, cu Pegasul înaripat care te duce în cer ; dar la poalele

¹ Sofist din Chios (sec. V. î.e.n.) ale cărui învățături morale erau foarte apreciate de Socrate ; e autorul unui apolog celebru despre Hercule aflat la răscrucea celor două drumuri, al viciului și al virtuții. În evul mediu legenda aceasta a avut o mare răspîndire, privită ca un simbol al destinului uman plasat în fața celor două posibilități. Preluată apoi prin tradiție, ea dobîndește amprenta renașcentistă prin accentuarea aspectului pozitiv al omului care învinge soarta, intrînd în eternitate prin meritul propriilor sale virtuți.

lui pământul e pietros și înțepător, lipsit de flori și de iarbă, de unde pornește poteca aspră și pieptișă. Femeia aceasta aleasă e văzută din față, cu părul strâns neglijent în jurul capului și fruntea împodobită doar de curajul ei bărbătesc. În mîna stîngă ține un *parazonium*¹ ostășesc și ridică poala mantiei roșii ca să poată sui mai sprintenă urcușul anevoios pe care pornește cu piciorul gol. Ridică viguroasă brațul drept, gol și puternic, restul trupului fiind acoperit de tunică și mantie. Întorcîndu-se către Hercule, îl privește arătîndu-i piscul și pare să-i spună : „Ridică-te, urmează-mă, învinge orice trudă, căci te voi face fericit pe pământ și vei avea un loc printre stele.” Prin sușul Virtuții se înțelege pilda acțiunilor bune, care trebuie să premeargă învățătura, pentru a îndemna cugetele spre faptele frumoase.

Cealaltă femeie, în stînga, îi arată în față cu ambele mîini calea ușoară și grabnică a plăcerilor : muzici, cîntece și jocuri încă de la intrare, închipuite prin măști, cărți de joc și tamburine îmbietoare. E zugrăvită cu spatele spre el și, întinzînd mîinile, își întoarce fața către tînar, rîzînd ademenitoare. Umerii goi sînt dinadins ascunși doar în parte de vâlul subțire și transparent, care cade de pe umăr spre spate pînă mai jos de genunchi, ușor unduit de vînt, lăsînd să se străvadă membrele goale ; doar pe șoldul stîng se înnoadă o eșarfă galbenă, fluturînd înapoi ca o momeală vicleană. Capul îi este încununat de coșite împletite și răsucite cu grijă. Cu tălpile ei delicate pășește pe iarbă moale și flori, la capătul potecii mărginite de o privescîntătoare, cu trandafiri și copaci înfrunziți. Pare că trăiește în moliciune sau desfătări și că respiră ambrozie și miresme plăcute ; și întorcîndu-și galeș fața către Hercule, pare să-i făgăduiască o viață ușoară și fără griji, arătîndu-i drumul plăcut și neted. Dar el rămîne în cumpănă, neclintit, vădînd pe figură îndoială și chibzuință adîncă. Virtutea pare însă a fi pe cale de a învinge căci, deși el

¹ Sabie mică sau pumnal (în greacă).

își pleacă urechea spre voluptate, ochiul i se îndreaptă către virtute, iar cugetul e gata să consimtă, surprins de forța ei; toate acestea le exprimă puterea grăitoare a culorilor.

În colțul de jos al tabloului, la picioarele acestei nobile femei, apare în semifigură¹ un poet încununat cu lauri, cu pieptul și brațele goale; e așezat pe pământ, cu o carte în mîna ridicată, și întorcîndu-se către Hercule, îl privește făgăduind să-l cînte pentru veșnicie dacă va porni pe urmele virtuții, proclamînd astfel faima și nemurirea versurilor eroice. Aici se vădește încă o dată gîndul înțelept al pictorului, căci în spatele tînarului Hercule se înalță un palmier, prevestire sigură a victoriilor sale², întinzîndu-și în jur ramurile glorioase. Atît înfățișarea lui cît și liniile robuste ale trupului făgăduiesc isprăvi și dovezi de forță eroică, fiind un semn cert că el nu se va lăsa ispitit de plăceri; ca să nu mai spunem că mantia¹⁰, a Virtuții și tunica ei vineție sînt semne de curaj divin, pe cînd culoarea galbenă cu care se împodobește Voluptatea ne previne că favoriții acesteia se ofilesc de tineri și dispar ca paiul în vînt.

Această scenă este pictată în ulei, pe o pînză aplicată în mijlocul bolții; de o parte și alta urmează două ovale în lungime, zugrăvite în frescă, cum este tot restul camerei. Într-unul e reprezentat Hercule susținînd universul, în celălalt, Hercule odihnindu-se.

Hercule susținînd universul

Hercule dovedește puterea virtuții și meritul celor ce o urmează, susținînd universul, după cum spune legenda, cînd i-a luat locul bătrînului

¹ Bellori utilizează frecvent acest termen în lucrarea de față, și l-am păstrat ca atare deoarece nu i-am putut găsi un echivalent, căci autorul definește prin acest cuvînt orice reprezentare între bust și figura întreagă. În cazul de față, personajul este văzut pînă la brîu, dar în altele, ca la Caravaggio de pildă, ele sînt cel mai adesea văzute pînă la coapse sau genunchi. Or tocmai în capitolul despre acest pictor Bellori va menționa noutatea acestui mod de reprezentare pe care îl denumește *semifigură*, motiv în plus pentru a păstra termenul original.

² Frunza de palmier se oferea ca răsplată învingătorilor la întrecerile publice.

Atlas ¹. Este reprezentat în mijloc, cu genunchiul stîng îndoit la pămînt și spatele rotunjit sub globul ceresc, pe care îl ține din față cu dreapta ridicată, cuprinzîndu-l din spate cu brațul stîng dus înapoi. Înfățișarea lui are atîta fermitate și cutezanță, încît pare că universul se sprijină pe spatele lui mai sigur și mai statornic ; căci această figură exprimă mult cîntata vigoare a lui Hercule, înfățișîndu-l cu brațele lui noduroase și mușchii pieptului încordați ca un arc sub uriașa povară, herculeanul trup fiind acoperit doar de pielea leului nemeean de la umeri pînă la coapse.

Sensul poetic este admirabil redat de pictură ; căci Hercule, contemplînd mișcarea cerurilor și a stelelor, a învățat de la Atlas astronomia, lucru dovedit de cei doi astronomi care îl încadrează de o parte și de alta. Cel din dreapta ține în mînă o sferă, cercetînd ordinea planetelor ; întoarce către Hercule capul din profil, și stînd oarecum culcat pe partea stîngă, arată celălalt umăr gol, restul corpului fiind învăluit într-o țesătură verde cu ape de lumini trandafirii. Celălalt astronom stă jos, lăsat de asemenea spre stînga, unde ține tablă pe care fixează compasul deschis cu mîna dreaptă și, cu fața spre Hercule, observă constelațiile de pe cer, măsurînd mișcările astrelor. Pieptul și brațul îndoit cu care ține compasul sînt goale, iar de pe umărul stîng coboară peste coapse pînă la picior o mantie galbenă.

Nu trebuie să trecem cu vederea atitudinea lui Hercule cu genunchiul îndoit la pămînt, care servește nu numai pentru a-i oferi o poziție joasă și bună pentru susținerea globului, dar și pentru a-i mări rezistența și stabilitatea : căci dacă ar fi stat în picioare, nu ar fi putut să suporte multă vreme povara, înclinîndu-se curînd pe o linie perpendiculară, din pricina gravitației spre centru. Această figură din mijloc e situată împreună

¹ Obligat să fure merele de aur din grădina Hesperidelor, Hercule l-a trimis după ele pe Atlas, tatăl acestora, susținînd în locul lui globul ceresc, care-i fusese dat gigantului drept pedeapsă pentru că participase la răscoala Titanilor împotriva lui Zeus.

cu celelalte două pe un plan ceva mai ridicat, iar datorită mișcării imprimată de apăsarea globului, apare mărită. Cum ține brațul drept ridicat, întinzînd gamba înainte, coapsa se scurtează și se rotunjește, părînd mai mare. Dimpotrivă, prin lăsarea genunchiului stîng la pămînt, se scurtează linia gambei din spate cu laba piciorului¹.

Întorcîndu-ne însă la sensul imaginii, se înțelege că Hercule, ca și Virtutea, își dobîndesc forța prin contemplarea lucrurilor superioare și cerești; iar cunoașterea lor duce la cunoașterea lui Dumnezeu, în care își află scopul minții contemplativă².

Odihna lui Hercule

După ce, hărțuit de dușmănia Junonei, a înfăptuit munci grele, Hercule, obosit pînă la urmă de atîta trudă, se odihnește după cum ni-l arată imaginea. Șade pe o stîncă și, pe jumătate culcat, întinde un picior iar pe celălalt îl ridică pe piatră. Dar nu slăbiciunea îl face să zacă, fiindcă și în repaos pare amenințător, gata să nimicească fiare și monștri. Se sprijină în cotul stîng, iar mîna nu-și pierde puterea, ci strînsă pumn sub obraz, îi susține capul. Dreapta lui puternică se odihnește și ea, ținînd strîns pumnul înfipt în pămînt de partea cealaltă, lîngă pielea de leu care îi acoperă șalele. Chiar așa trudit și ostenit, fruntea și sprînceana-l arată dîrz; neostoit încă de sîngele monștrilor și al fiarelor, își pleacă ochii privind la picioare isprăvile lui vitejești: cerbul, mistrețul, merele de aur și armele neînvînse, ghioaga, tolba cu săgeți și arcul, Cerberul³.

¹ Această poziție a lui Hercule nu este o soluție originală găsită de Annibale, cum pare să sugereze Bellori, ci a fost preluată de pictor din vechile reprezentări. Căci dacă inițial Atlas era înfățișat în picioare, într-o poziție rigidă, mai apoi, în arta elenistică, apare întotdeauna în genunchi și înclinat sub povara globului, așa cum stă aici înlocuitorul său.

² Bellori rezumă în acest paragraf ideile preluate de evul mediu de la filozofii antichității privitoare la deosebirea dintre viața activă și cea contemplativă. Toma de Aquino a dat un sens creștin acestor teorii, iar ele au dobîndit o largă circulație în Italia datorită ilustrării lor în literatură de către Dante.

³ Detestat de Hera fiind rodul unui adulter al lui Zeus, Hercule e obligat să îndeplinească o vreme poruncile vărului său Euristene. Trimis de acesta, ucide leul din Nemea, a cărui piele o poartă (prima muncă), prinde cerbul din Arcadia cu coarne de aur și picioare de bronz (munca a III-a), vînează mistrețul de pe muntele Erimante (munca a IV-a), fură merele de aur ale Herei din grîdina

legat de o piatră ce slujește drept postament Sfinxului teban, avînd scrisă în grecește sentința: ΠΟΝΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΩΣ ΗΞΥΧΑΣΕΙΝ ΑΙΤΙΟΣ, adică truda este prilej de odihnă bună.

După cum imaginea aceasta redă viața activă prin multe fapte glorioase ale lui Hercule, cealaltă, unde susține universul, este simbolul vieții contemplative. Amîndouă sînt prielnice virtuții și fericirii omenești, una avînd drept scop binele, cealaltă adevărul. A mai fost închipuit un Hercule egiptean pentru forță, și un Hercule teban pentru înțelepciune¹.

După cele două ovale de pe boltă care cuprind aceste imagini, urmează două lunete față în față, cu peripețiile lui Ulise, urmărind aceeași morală, adică lecuirea și înlăturarea viciului.

Ulise eliberator²

Pictura vorbește despre înțelepciune prin acea născocire poetică în care se arată cum Ulise, rătăcind pe mare, a ajuns la insula Ea, sălașul răutăcioasei vrăjitoare Circe; primind de la Mercur iarba împotriva vrăjilor, s-a salvat pe sine, scăpîndu-i și pe tovarășii săi prefăcuți de zîină în dobitoace. Dar lăsînd la o parte celelalte spuse ale lui Homer³, să ne oprim ochii la înțeleptul erou pîndit de vrăjitoare și de monștri primejdioși.

Circe șade cu o măreție ademenitoare pe un tron de marmură albă, alungit ca un pat, sculptat cu Venere și Amorași, care se îmbrățișează zbenguindu-se lasciv. Stă cu bustul ridicat și picioarele întinse, bogat împodobită în veșmînt de culoare vineție, lung pînă la sandalele de aur.

Hesperidelor cu ajutorul lui Atlas (munca a XI-a) și îl răpește pe Cerber din infern (munca a XII-a). Armele sale erau de neînfrînt pentru că îi fuseseră dăruite de zei.

¹ Pasaj obscur în original, ce pare să cuprindă o confuzie. Căci dacă s-a putut identifica un Hercule egiptean, tot ca simbol al forței și bărbăției ca și la greci, cel teban nu poate fi decît însuși eroul clasic, născut în Beoția la Teba, sau tot egiptean, căci cealaltă Tebă era vestitul oraș de pe malurile Nilului.

² Tabloul e cunoscut sub titlul *Ulise și Circe*.

³ *Odissea*, cîntul X.

Întinsă grațios din profil, își arată pieptul acoperit doar pe jumătate, cu un sîn dezgolit; mantia verde cu ape, trecută pe după brațe, se îndoaie la spate și se răsucește spre piept. În mîna dreaptă ține bagheta atotputernică, dar nu ridicată trufaș, ci lăsată în jos, ascunzîndu-i oaspetelui rătăcitor marea-i putere. E lesne de înțeles că vicleana va folosi forța și amăgirea, și îl va lovi cu ea după ce va fi gustat din băutura vrăjită. Lăsînd în jos mîna cu bagheta, ea își sprijină brațul pe vasul cu licoarea nefastă, peste un capăt al mantiei, iar cu stînga îi întinde ceașca lui Ulise care, oprit lîngă pat, ia băutura.

A fost ideea pictorului de a-l introduce pe Mercur¹, care în spatele lui Ulise, cu o mișcare sprintenă și ușoară, ridică piciorul înaripat și întinde mîna spre marginea ceștii, cufundînd în ea iarba de leac. Chiar dacă acest zeu n-ar purta pălăria înaripată și caduceul, s-ar recunoaște după mișcare și chip. E zugrăvit mai în spate, în umbră, afară de cap care se întinde pentru a urmări cu ochii gestul mîinii. Se apropie atît de îndemînatic și pe furiș, încît văzîndu-l ai crede că vrea să fure ceva de preț; dar el a sosit ca ocrotitor, nu ca să țeasă înșelătorii ci ca să le vină de hac.

Așa este și înfățișarea lui Ulise, ce pare sagace, prudent și pătruns de divinele sfaturi ale lui Mercur, gata să se apere cu dibăcie și să-și elibereze tovarășii. E înveșmîntat regește în hlamidă care, prinsă cu fibule pe amîndoi umerii, cade spre spate pliată pe brațul stîng, de care se sprijină lancea din mînă; sub hlamidă se zărește platoșa de piele, colorată în verde, tivită cu aur și ornamentată. Unul dintre tovarășii săi vrăjiți, acum cu cap de mistreț, e culcat pe jos; i se văd umerii omeneschi și restul trupului gol. Dintr-o loggie se zărește promontoriul insulei circee; deși pietros și plin de buruieni otrăvitoare,

¹ În episodul homeric, întîlnirea lui Ulise cu Mercur care îi dă leacul împotriva vrăjii, are loc înainte de întrevvedere cu Circe.

pe el se înalță coline înveselite de copaci înfrunziți, ca momeală vicleană a vrăjitoarei.

Prin această poveste Homer ne arată cum sufletele oamenilor proști trec în trupul dobitoacelor, în circulația universală denumită aici Circe; și cum Ulise n-a suferit asemenea transformare mulțumită ajutorului lui Mercur, care este judecata cea bună.

Ulise legat de catargul corăbiei

În luneta opusă este reprezentată corabia lui Ulise lângă insula sirenelor care, momind marinarii cu dulceața cântecului lor, îi ucideau apoi cu cruzime. De aceea Ulise, dornic să le audă, după ce a astupat mai întâi urechile tovarășilor săi cu ceară, a cerut să fie legat de catarg, ca să nu poată alerga spre dulcea cântare a acelor monștri primejdioși ¹.

Îl vedem pe Ulise cu mâinile legate la spate și picioarele prinse de stîlpul solid, parcă nerăbdător să scape din strînsoarea nodurilor; ridică o gleznă și scutură legătura, întors către cântecul și chemarea ispititoare a perfidelor surate. În spatele catargului se zărește Minerva cu scutul ei, care îl apără pe Ulise punându-i mîna pe umăr ca să-l oprească. Nu departe, pe țărm, se apropie sirenele ademenitoare, înălțîndu-și glasul în cîntece, cu piept și sîni de fecioare frumoase, cu aripi pe umeri, dar avînd pene pe coapse și gheare de păsări de pradă. Unul dintre tovarășii lui Ulise se sprijină cu o mîna de sulită iar pe cealaltă o duce pîlnie la ureche și ține capul plecat, exprimînd plăcerea de a auzi sunetele interzise; cîrmaciul, aflat în față cu mâinile pe timonă, se întoarce spre el, întrebîndu-l parcă despre cîntare. Pe lângă toate acestea, pictorul nu i-a uitat pe vîslași, care, cu brațele goale, trag la lopeți din toate puterile, ca să se depărteze

mai iute de acel țărm blestemat înălbit de oase neîngropate.

Prin născocirea acestei povești, Homer a vrut să arate că, dacă omul dorește să se ferească de năpaste și nenorociri, trebuie să-și astupe urechea la voluptăți și să se lege de catargul rațiunii; iar Minerva cu scutul și cu mâna pe umărul lui Ulise, nu este altceva decât prudența care apără de ispita plăcerilor.

Pe nava de aur este sculptat Neptun în carul său tras de hipocampi, cu tritoni și nereide, care la mișcarea corăbiei parsă înoate în apele spîntecate de vîsle și înspumate. Ciocul navei este închipuit de o nimfă monstruoasă, cu brațele și coapsele preschimbate în solzi, așezată pe spatele unui delfin pe care-l încolăcește cu cozile ei.

Urmează alte două lunete de-a lungul camerei, în fața ferestrelor ce dau în curtea palatului: în una e reprezentată pioșenia fraților catanezi, în cealaltă Perseu care taie capul Meduzei, sau viciul pedepsit.

Anfinomo și Anapo ¹

Cînd a ars orașul Catania într-o uriașă erupție a vulcanului Etna, doi frați, Anfinomo și Anapo, care și-au dus părinții în brațe, au fost ocoliți de flăcări și au trecut fără să fie atinși, pentru care exemplu de minunată pioșenie au fost porecliți Pioșii. Pictura reînvie sentimentul celor doi frați: unul dintre ei înaintează în mijloc, neavînd alt veșmînt decît o fîșie de pînză care îi înconjoară șoldurile. Își aduce tatăl pe umeri și chipul său exprimă curajoasa milă care îl mîină. Bătrînul, căruia îi cade mantia, se sprijină de spatele mărinimos, cu o mîină pe piept și alta pe umărul tînărului voinic. Acesta merge aplecat, susținîndu-și părintele: cu brațul stîng dus spre spate strînge coapsa bătrînului neputin-

¹ Tabloul e cunoscut sub titlul *Frații catanezi*.

cios, iar din partea cealaltă îi ține brațul înlăntuit sprijinindu-l¹.

Mai în urmă, în dreapta, vine celălalt frate, văzut din profil; își poartă mama în brațe, strângând-o la piept. Lăsată pe umărul tânărului și cu părul despletit în vînt, ea își desface palmele arătîndu-și groaza care nu i s-a șters de pe chip, căci, palidă și tremurătoare, strigă, chemînd cerul în ajutor. Zadarnic se întoarce soțul spre ea căutînd să o liniștească, în timp ce lasă în urmă zidurile învăpăiate ale orașului lor. Astfel, la sexul mai slab a fost observată spaima și groaza, iar la bărbat siguranța și nădejdea.

În partea stîngă, Polifem² și-a lăsat jos cimpoiul și stă culcat după ce și-a adunat turma, pe cînd cerul, fulgerat de văpăile muntelui, cerne în jur cenușă și scînteii.

Meduza pedepsită³

În insulele Gorgade din Marea Etiopiei au locuit cele trei Gorgone, fiicele zeului marin Forcys⁴; cea mai frumoasă dintre ele, Meduza, a îndrăznit cu îngîmfare să se creadă mai presus de Minerva în privința frumuseții pletelor, drept care, zeița mîniată i-a preschîmbat părul bălai în șerpi oribili iar fața i-a pocit-o în asemenea hal, încît prefăcea în stană de piatră pe cei ce o priveau. Perseu, fiul lui Zeus și al Danaei, a fost trimis să-i taie capul, primind de la Mercur încălțăminte de înaripată, iar de la Minerva scutul strălucitor, pentru ca, privind în el ca într-o oglindă, să poată vedea chipul Meduzei și să o răpună fără primejdie în timpul somnului. Iată-l așadar pe curajosul Perseu ținînd cu stînga șerpeștile plete, iar în dreapta sabia care

¹ Bellori a inversat în descriere poziția brațelor, considerînd stînga și dreapta privitorului, nu a personajului descris, lucru care se va mai întîmpla și la alte tablouri.

² Sicilia era patria ciclopului, care trăia într-o peșteră lângă muntele Etna. Prezența lui în tablou avea probabil drept scop să indice locul unde se petrece scena.

³ Tabloul e cunoscut sub titlul *Perseu și Meduza*.

⁴ Legenda este redată după Ovidiu, *Metamorfoze*, IV, 765–803.

atinge grumazul înspăimântătoarei Gorgone. O lovește fără să o privească în față, ci, cu capul întors, se uită spre scutul strălucitor ținut de Minerva care îi stă în preajmă.

Tînărul erou nu are pe el decît coiful făurit de Vulcan, care îl face nevăzut; e gol și se mișcă sprinten, cu mâinile înainte și cu capul întors, ascultînd de sfatul zeiței care, sprijinită în lance, îi dă încredere și îi ține în față metalul neted unde se oglindește monstrul oribil. Imaginea aceasta inspiră atîta oroare, încît Perseu, deși inimos și încredințat că o poate privi fără grijă, se îngrozește văzînd-o. Însuși Mercur, care se află în spatele lor ca să-l îmbărbăteze, cît este el de zeu și de ocrotit împotriva păcătoasei ei influențe, se ferește să o privească întorcîndu-se spre Minerva. Meduza, care dormea lîngă surorile ei pe cîmpia bolovănoasă și înțelenită, e săltată în sus pe piatră de Perseu, care o ține de păr cu tăișul pe gît, cască speriată ochii și gura și întinde brațele goale, căutînd scăpare, iar o dată cu ea se trezesc și viperele din cap strînse de mîna lui Perseu, și se descolăcesc în văzduh șuierînd.

Pentru a înțelege morala acestei scene, trebuie să vedem în Perseu cugetul rațional, care privind în scutul Minervei și călăuzit de prudență, retează capul viciului închipuit de Meduză, pe cînd oamenii atrași de el fără chibzuință devin proști ca pietrele.

Din aceste imagini, ca și din celelalte pe care le-am descris, vom sublinia cîteva exemple de anacronisme folosite de Annibale în mod meritoriu; căci de pildă Mercur nu a fost de față și nu a pus în ceașcă buruiana de leac împotriva băuturii vrăjite de Circe. Homer spune altfel, anume că Mercur, după ce i-a dat lui Ulise ierburile și rădăcinile, s-a întors în cer. Nici Minerva nu l-a reținut cu mîna cînd era legat de catargul corăbiei, ca să-l apere de amăgitorul cînt al sirenelor. Dar pictorul i-a zugrăvit astfel pentru a indica ajutorul divin și a reda într-o singură acțiune și într-un singur moment ceea ce spune poetul pe îndelete în cuvinte de-a lungul

unor momente și acțiuni diferite. Tot așa, în legenda ca Perseu, pentru că Mercur îi dăduse spada, Annibale l-a arătat de față la decapitarea Meduzei, ca un indiciu ; dar cînd a reprezentat-o pe Minerva cu scutul, s-a luat după felul cum a descris Lucian acest episod¹. Pictorii sînt astfel nevoiți să recurgă adesea la anacronisme sau comprimări de acțiuni și de timpuri diferite într-un singur moment, pentru ca dintr-o privire să facă de înțeles printr-o singură imagine mută tot ce descrie lesne poetul în narațiune. În felul acesta artistul, însușindu-și născocirile altora, devine neapărat la rîndul lui un născocitor, adăugînd și restrîngînd spre marele său merit.

În aceste picturi, Annibale a subînțeles prin faptele lui Hercule viața activă și contemplativă, prin cele ale lui Ulise leacul împotriva viciului și evitarea lui, iar prin frații catanezi minunatul curaj al virtuții, ei fiind cruțați de flăcările lacome. La urmă ne-o arată pe Meduza, ca osîndire a viciului pedepsit de oameni și de cer, din pricina orgoliului și impietății sale, căci a vrut să se ridice mai presus de formele divine. Care subiect este cu adevărat demn de camera destinată cardinalului, ca să aibă mereu în fața ochilor pilde merituoase de virtute. Annibale nu a pictat invenții poetice noi, ci a folosit alegoric povestiri cunoscute ale poezilor, din care și-a alcătuit subiectul, alegîndu-l în vederea unui scop, adică acela de a arăta valoarea virtuții și urîciunea viciului. El a folosit alegoria în trei feluri : mai întîi punînd în cumpănă virtutea cu viciul ; apoi arătînd binele adus de virtute ; în al treilea rînd prin dauna adusă de viciu. În primul fel de alegorie îl vedem pe Hercule la răscruce, în lupta dintre simțuri și rațiune, și pe Ulise apărat de Mercur și Minerva împotriva lui Circe și a sirenelor. La al doilea fel de alegorie virtutea singură ne arată binefacerile sale prin faptele eroice și odihna lui Hercule, și prin nezdruncinata

pioşenie a fraţilor catanezi. La al treilea fel de alegorie vedem pacostea adusă de viciu, prin osîndirea Meduzei la tăierea capului ei monstruos.

Imaginile descrise sînt despărţite între ele prin borduri adevărate în stuc poleit, şi prin alte imitaţii de stucatură, care înconjoară toată bolta camerei şi o împodobesc cu satiri, *putti*¹, ghirlande şi chenare, luminate de ferestre de jos în sus. Muncile lui Hercule au fost pictate în chip de medalioane, între volutele ce încercuiesc crinul, emblema familiei Farnese; iar în cele patru colţuri ale bolţii sînt zugrăvite *Cele patru Virtuţi*: Dreptatea, Prudenţa, Temperanţa, Tăria².

Deasupra fiecărei lunete în care se află legendele, a adăugat nişte ovale galbene cu figurine simbolizînd fericirea şi faima, scop propriu celor ce practică virtutea. Imitaţiile de stucatură sînt vestite pentru frumuseţea lor, şi văzute de jos, dar şi de aproape; executate cu o mare dibăcie, dau impresia că ies în afară, cu un relief scăldat într-o lumină dulce, aşa încît pe lîngă că par adevărate pînă la amăgire, întrec orice exemplu de ghirlande, cum ne-am obişnuit să numim asemenea fel de ornamentaţie. Figurile din tablourile cu legende sînt înalte de circa patru palme, afară de cele două ale lui Hercule din ovale, care sînt mai mari, avînd cam şase palme.

Dar înainte de a trece de la imaginile din *camerino* la celelalte din Galerie, trebuie să atragem atenţia că arta lor pretinde un privitor atent şi inteligent, a cărui judecată să nu se bazeze pe privire, ci pe intelect. Acesta nu se va mulţumi desigur să cuprindă dintr-o aruncătură de ochi tot ce vede, ci va zăbovi pentru a pricepe elocvenţa mută a culorilor, pictura avînd o asemenea forţă, încît ochii nu sînt pentru ea un hotar, ci pătrunde în minte spre contemplaţie.

¹ Figuri de copii, îngeraşi sau amoraşi, folosite ca ornament în pictură şi sculptură (în ital.).

² Acestea sînt, conform dogmei creştine, cele patru virtuţi cardinale, adică fundamentale, ale vieţii active.

Iar toți cei care, trecînd pe lîngă operele marilor maestri, se mulțumesc în fața picturilor valoroase să cîntărească dintr-o privire culorile și auriturile, aduc neîndoieľnic o ofensă frumosului, judecînd ca la solemnități doar după bogăția și strălucirea podoabelor. Drept care se întîmplă adesea ca acei ce sînt atrași de faima vreunei opere celebre să rămîna nemulțumiți cînd o văd, și să plece în grabă, fără a-i observa desăvîrșirea. Lucru care se datorește fie încrederii pe care o au în percepția lor de la prima vedere, fie mai cu seamă grosolăniei minții lor, care nu e făcută pentru lucrurile frumoase, admirîndu-le pe cele vulgare, în manierele despre care am vorbit mai înainte. Li se întîmplă întocmai ca unuia care venise anume la Roma ca să studieze operele lui Rafael, și s-a dus în grabă la palatul Vaticanului; dar trecînd prin loggii, le căuta de zor, ca și cum ar fi fost aiurea. Iar cînd i le-a arătat cineva sus pe bolți unde sînt pictate, a ridicat ochii și, văzînd scenele mici, a zis : vai de capul meu, pentru mărunțișul ăsta am venit eu la Roma ? !

Dar după cum nici Rafael nici Annibale n-au pictat pentru unii ca aceștia, nici noi nu scriem ca să le fim pe plac, dacă, intrînd în această cameră, vor socoti imaginile lipsite de valoare din pricina micimii lor și nu vor recunoaște sentimentele personajelor descrise aici. Noi însă, într-un loc atît de minunat, invocăm Muzele, pentru a reda cum se cuvine prin cuvinte poezia mută a legendelor expuse în Galeria în care intrăm acum.

GALERIA FARNESE

Galeria e situată pe fațada occidentală a palatului Farnese, pe care Giacomo della Porta a adăugat-o la lucrarea lui Antonio da San Gallo¹; are în lungime 90 de palme, iar în lățime 28.

¹ Antonio Cordini da Sangallo, zis cel tînăr, (1473—1546), arhitect din Roma, a început construirea vestitului palat Farnese, continuat apoi de Michelangelo, Vignola și Giacomo della Porta.

Cei doi pereți laterali sînt împărțiți pe toată lungimea prin pilaștri sau coloane plate, care susțin arhitrava și despart șapte spații, trei mari, mai late de 9 palme, și patru mici, avînd mai puțin de 7 palme, alternate astfel încît fiecare spațiu mare este încadrat de două mici. Deasupra arhitravei, pe fiecare perete pînă la baza bolții, Annibale a pictat pe friză pilaștri simulați în clarobscur¹, deasupra celor de jos, avînd o înălțime de circa 14 palme, căci la atît se ridică toată friza. În cele trei spații mai late a făcut picturi în culori naturale, înalte de aproape 8 palme și de lățime ceva mai mică, cu chenare ce imită stucatura, iar în cele patru mai înguste a făcut medalioane rotunde de culoare verde-bronz, cu diametrul de 6 palme, încadrate tot de chenare rectangulare.

Atît între tablouri cît și între medalioane se interpun frumoase figuri de *termini* ce par făcuți în stuc, care de la mijloc în sus imită forma omenească, iar dedesubt se reduc la un contur rectangular, după obiceiul din antichitate. Acești *termini* care par că susțin bolta, sînt așezați lîngă pilaștri pe postamente, iar unii dintre ei au deasupra capului console ce susțin și ele ornamentele superioare. Pe postamentele lor se succed tot atîția tineri goi zugrăviți în culori, întorși către medalioane, susținînd ghirlande ce atîrnă în jurul unor măști, care completează decorația în partea de jos.

Annibale, ca să facă friza mai variată și să întrerupă șirul continuu al tablourilor și medalioanelor, a folosit spațiul din mijloc pentru un tablou mai mare, de circa 18 palme lungime și peste 9 înălțime, care ocupă de o parte și de alta, cu rama lui aurită, aproape două jumătăți de medalion; astfel împărțirea e variată și îmbogățită cît mai plăcut pentru ochi. Capetele galeriei, oferind un spațiu restrîns, nu pot cuprinde decît un singur tablou, iar Annibale a adus și aici o

¹ Pictură monocromă, care folosește pentru obținerea efectelor de relief, jocuri de lumină și umbră.

variație față de celelalte, făcînd o pictură mai înaltă de 14 palme și mai lată de 10, astfel că acoperă de o parte și de alta aproape cît ar cuprinde două medalioane, continuînd și aici cu aceiași *termini* și ornamente ale frizei.

Pe mijlocul tavanului boltit se întinde în lung marea *Bacanală*, avînd circa 32 de palme în lungime și peste 16 în lățime, împodobită cu un chenar ce imită stucatura; este văzută de jos în sus și încadrată de două octogoane, fiecare cu o lungime de peste 16 palme și late de 9 palme. Dar cine ar putea descrie îndeajuns toate detaliile acestor ornamente, cînd întregul ansamblu este alcătuit cu atîta varietate, încît în similitudinea lor ele sînt neasemănătoare și se întrec în frumusețe. De aceea vom trece mai repede peste amănuntele care, îmbucurătoare pentru ochi, devin supărătoare printr-o descriere prea minuțioasă.

Medalioanele de culoarea bronzului sînt, cum am spus, încadrate de chenare rectangulare, la fel cu cele ale tablourilor în culori. Deasupra fiecărui chenar se află în mijloc o scoică cu cîte un mascaron, care ține în gură capetele a două cununi de laur, înfășurate pe după pilaștri, iar altele pe după *termini*, sau pe lîngă capete de satiri. Dedesubtul chenarelor, tot în mijloc, se află diferite măști mari, pictate în culori, spre care cad ghirlandele ținute de tinerii de sub *termini*. Și cum chenarele medalioanelor sînt înguste și înalte, rămîne un spațiu deasupra circumferinței lor, în care doi amorași pictați în culori se zbenguie și întind mîinile către un cap de taur în stil antic, așezat în mijloc.

Figurile de *termini* sînt tineri voinici și imberbi, sau maturi cu barbă, exprimînd forța: unii goi, alții în parte acoperiți, care cu o pînză înfășurată în jurul capului, care cu o piele de leu ori cu măciuca, în chip de Herculi, unii ținînd mîinile deasupra capului, alții învăluiți cu totul de o mantie. Această ornamentație este îmbogățită de niște figuri de tineri văzuți din profil, cu spatele către *termini*, în picioare de o parte și de

alta a fiecărui tablou ; aceștia, mai mult sau mai puțin înveșmîntați, înclină capul sub brațele ridicate cu o pînză, și par să susțină bolta, exprimînd truda efortului. Toate aceste figuri imită stucatura, și sînt o replică armonioasă a tinerilor goi de sub *termini*, pictați în culori, după cum s-a spus, care își schimbă și ei mișcările și atitudinea, susținînd ghirlandele de fiecare parte a tablourilor sub friză.

Nicăieri nu se poate vedea un stil mai nobil și mai splendid de ornamente, căci acestea ating desăvîrșirea supremă prin distribuirea și executarea figurilor în cea mai aleasă manieră a desenului, și prin jocul și vigoarea clarobscurului. Pentru a da relief acestor imitații de stucatură, Annibale a făcut nu numai desenele și cartoanele obișnuite, ci a modelat chiar figuri în relief, ca să le poată da acea supremă desăvîrșire de lumini, umbre și clarobscur, care le face să pară adevărate, egalînd cele mai celebre exemple din antichitate ; iar printre moderni această ornamentație este neîntrecută, nemaigăsindu-se alta pe potrivă ei. Printre efectele remarcabile de perspectivă care se întîlnesc în această lucrare, este de mare măiestrie cel obținut în cele patru colțuri ale Galeriei, unde figurile de *termini* de pe fiecare perete se întîlnesc și își dau mîna, cu un admirabil efect optic : căci fără a se întrerupe și a se frînge la îmbinarea pereților, ei vin unul spre altul cu brațele ridicate și întinse, ca și cum ar fi zugrăviți pe o suprafață plană. Aceeași impresie o fac și diferitele imagini ale lui Amor, pictate la mijloc și în spațiile dintre aceste colțuri, despre care vom vorbi mai tîrziu.

Aceasta este distribuirea tablourilor și ordinea împărțirii, la care Annibale s-a străduit mult ; căci deși la alte opere se lăuda cu ușurința sa, acum mărturisea că pentru executarea acestora se pregătise îndelung, așa cum o dovedesc numeroasele desene făcute de mîna lui. A păstrat ordinea din sălile de la Bologna, dar cu invențiuni mai chibzuite și neobișnuite, și cu mai mult stil, îmbinînd într-un singur ansamblu tablourile,

ornamentele, abundența, ordinea și euritmia întregului și a părților; și o dată cu ochiul, îți lasă mintea îmbogățită de o nespusă frumusețe. Dar pentru asta e necesară acum prezentarea subiectului întregii opere.

Subiectul imaginilor

Înainte de a descrie subiectele trebuie să vorbim despre *Imaginile lui Amor* pictate pe cele patru laturi ale Galeriei, în mărime naturală, deasupra arhitravei, căci de ele este legată întreaga concepție și alegorie a operei. Pictorul a vrut să figureze prin diferite simboluri lupta și împăcarea dintre Amorul ceresc și cel profan imparate de Platon¹. A pictat într-o parte Amorul ceresc, care luptă cu Amorul profan apucându-l de păr; aceasta este filozofia și legea sfântă, care desprinde sufletul de viciu și îl înalță. De aceea strălucește deasupra, în plină lumină, o cunună de lauri nemuritori, dovedind că biruința asupra poftelor neraționale înalță oamenii la cer. De cealaltă parte a închipuit Amorul ceresc, care vrea să ia facla Amorelui impur ca să i-o stingă, dar acesta se apără și o ferește la spate. Ceilalți doi copii care se îmbrățișează reprezintă Amorul ceresc și cel pămîntesc și sentimentele care se unesc cu rațiunea, lucru în care constă virtutea și binele omenesc. În al patrulea colț este zugrăvit Anteros², care-i ia lui Amor ramura de palmier, căci se credea că acest Anteros pedepsește Amorul neîngăduit. A mai adăugat în plus, ca teme ale afectelor moderate, patru *Virtuți*: Dreptatea, Temperanța, Tăria și Caritatea, figurine pictate dedesubt, referindu-se astfel, împreună cu legendele, la Amorul ceresc și la cel profan. În privința lor însă, Annibale nu a păstrat o

¹ Într-un pasaj celebru din *Banchetul*, Platon face distincția între o Afrodită Pandemos (vulgară, la îndemîna tuturor) și alta cerească, respectiv între două tipuri de Eros. Cuvintele sînt rostite de Pausanias. *Banchetul*, 180 d—182 a. (Notă P.C.)

² Anteros, fratele lui Eros (Amor) este reprezentat uneori ca o divinitate care pedepsește pe cei ce nu răspund la dragostea altora, fiind deci amorul răzbunător. Alteori însă este reprezentat ca un zeu vrăjmaș lui Eros, în luptă cu el.

anumită ordine, așa cum făcuse în *camerino*, ci le-a distribuit după cum o cerea spațiul și încadrarea imaginilor.

Trecînd acum la descrierea acestor legende, vom începe cu aceea a Amоруlui profan și a mării *Bacanale* — cea mai bogată dintre ele — desfășurată în lung pe mijlocul bolții, fiind prima care se oferă ochiului.

Cortegiul lui Bachus și al Ariadnei

Bachus, întorcîndu-se biruitor din Indii, a întîlnit-o pe Ariadna părăsită de Tezeu, și înflăcărat de frumusețea ei a hotărît să o ia de soție, iar pictura ne invită să o admirăm la nunta lor triumfală¹. Bachus șade într-un car de aur, învingător al indienilor; încununat cu frunze de viță, ține cu mîna dreaptă tîrsul în chip de sceptru și ridică ostentativ cu stînga ciorchini de struguri roșii. Dar este atît de delicat și molatic, încît îi vine greu să-și țină brațul ridicat, așa că de dedesubt apare capul unui faun care i-l sprijină. Mărețul car în formă de jilț oval este zugrăvit cu atîta iscusință, încît nu ascunde vederii nici o parte a minunatului trup gol, încins de la umărul stîng pînă la coapsa opusă cu pielea de tigru înnodată pe piept, purtînd pe celălalt umăr ca însemn capul de tigru². Poziția trupului sporește farmecul imaginii, căci capul și trunchiul sînt văzute din față, dar cum stă cu un genunchi ridicat, coapsa apare din profil, în timp ce piciorul celălalt se întinde pînă pe oiștea carului de aur, pe care sînt sculptați țapi și *putti* printre frunze și coarde de viță.

¹ Fiu nelegitim al lui Zeus, Bachus (Dionysos) este silit de Hera la îndelungate peregrinări prin Asia, învățîndu-l pe oameni să cultive vița de vie și să facă vin. Călătoria sa în India este unul din cele mai celebre episoade ale acestor peregrinări. Reîntors în Grecia, face diferite isprăvi pentru a sili populația să-l recunoască drept zeu. Ultima dintre ele este călătoria în insula Naxos, unde o descoperă pe Ariadna, care-l ajutase pe Tezeu să iasă cu bine din labirint. Îndrăgostită de erou, ea a fost însă părăsită de acesta pe insulă, unde o găsește Dionysos și o ia de soție.

² Alături de țap, tigrul, șarpele, delfinul, pantera, linxul sînt simbolurile ce însoțesc de obicei reprezentarea lui Dionysos.

În stînga lui Bachus, Ariadna îl depășește puțin în carul ei de argint, unde șade ușor ridicată, arătîndu-și umărul gol și fața care nu mai este înlăcrimată și mîhnită de infidelitatea lui Tezeu, ci senină și voioasă lîngă divinul ei iubit. Își ține mîna dreaptă pe genunchiul stîng, ridicat cu un gest impunător, într-o atitudine atît de maiestuoasă și plină de grație, încît pare că se înalță ea însăși în divinitatea ei, după cum divină o arată veșmîntul de culoarea cerului și Amor care îi ține deasupra capului cununa de stele ce strălucește pe cer datorită ei ¹.

Carul lui Bachus e tras de tigri puși în jug; un pui de faun văzut din spate întinde brațul pe spinarea unui tigru și cu cealaltă mîna îi ridică hățurile de pe gît. Carul Ariadnei e tras de capre fără frîie și, în timp ce un copilculcat pe jos se apără de ele cu mîna, un altul din spatele apucă de blana stufoasă ca să le oprească. Alaiul e precedat de Silen, călare pe măgărușul său încununat cu iederă; se recunoaște după figură, după capul chel și după burtă, beat mort și clătinîndu-se; din mîna dreaptă îi atîrnă cupa, și ține cotul pe umărul unui faun care suflă cu putere într-un corn. Acesta e văzut din față, gol, doar cu o piele de animal înnodată la piept, și este redat în mișcare; cu mîna stîngă îl sprijină pe Silen pe după umeri, în timp ce se răsucesce spre dreapta, ridicînd brațul cu cornul și umflîndu-și obrazii; e o figură sveltă și plină de duh. Alături, mai în față, un alt faun tinerel, cu umărul sub coapsa lui Silen, îi cuprinde gamba și îl susține; și cum mintea lui Annibale știe de minune să găsească forma cea mai potrivită fiecăruia, a izbutit și aici, închipuind un flăcău rustic și zvelt cu vigoarea lui proaspătă. Bătrînul maestru ² beat nu e lăsat în părăsire nici de partea cealaltă, căci se apleacă pe umărul unui tînar, ținîndu-l de gît. Acesta își arată

¹ Legenda spune că Dionysos a așezat printre stele cununa pe care i-a dat-o la nuntă, alcătuiind constelația numită „Cununa Ariadnei”, din emisfera boreală. (Ovidiu, *Metamorfoze*, VIII, 183—186).

² Acest Silen bătrîn și chel este nu numai tovarășul nedespărțit al lui Dionysos, dar legenda spune că el a fost cel care l-a crescut și l-a instruit.

doar fața înclinată peste brațul Silenului care o înconjoară ; restul corpului e ascuns, afară de picioare, care se zăresc în spatele primelor figuri. Un satir mîină din față măgărușul și poartă pe umărul stîng burduful cu vin pregătît să umple paharul lui Silen ca să-l învioneze ; se întoarce la zbierătul măgărușului, pe care îl ține legat de gît cu un laț de iederă înverzită ; figura aceasta se pierde în parte la marginea tabloului.

Între Silen și satir se află o bacantă, care duce pe cap coșul sacru al lui Bachus, din care iese piciorul de vițel, însemn al pedepsei lui Penteu ¹ ; stă cu fața întoarsă și se vede doar umărul cu brațul gol ridicat spre coșul misterios. În spatele ei se zărește profilul unui tînar, care cîntă dintr-un fluier dublu, însoțind corul bacanal. În primul plan, mai în față, e întinsă pe jos o femeie pe jumătate goală, cu capul sprijinit de brațul drept, îndoît pe un mușuroi ; și parcă trezită din somn de gălăgie, întoarce fața către Silen, care vine spre ea privind-o. Aceasta e Venera profană și pămîntească, avînd alături un Amor impur care, cu brațele împreunate, se reazemă de umărul ei. Femeia are pieptul și sînii dezgoliți, și întinde mîna stîngă pe pămînt ², spre capătul mantiei care-i acoperă restul trupului. Atitudinea întregii figuri e plină de grație, cu un genunchi puțin ridicat, iar celălalt picior întins, cu vîrfurile ieșit de sub mantia de un galben deschis bătînd în ape vineții. Gestul cu care se întoarce către Silen indică legătura dintre beție și lascivitate.

În partea opusă, lîngă roata carului lui Bachus, e așezat cu spatele în prim plan un satir : e aplecat către o capră, trăgînd-o cu dreapta de gît ca să o sărute ; mîna stîngă e lăsată în jos, dar brațul este tăiat de marginea tabloului. Pe deasupra frunții cornute a caprei, în spatele carului lui Bachus, se zărește un băiat cu un vas pe umăr, iar mai sus, o bacantă tînară scutură

¹ Cînd Dionysos a vrut să introducă în Grecia cultul bahic, Penteu, regele Tebei, i s-a opus. Zeul mîniat i-a luat mințile, dezlănțuind într-un delir bahic pe cei din preajma lui, care-i dărimă palatul, iar mama și surorile sale l-au sfîșiat în bucăți, luîndu-l drept un animal.

² De fapt se sprijină în cotul stîng și întinde mîna dreaptă.

chimvalele făcute din două tălărașe de aramă, întorcându-și fața veselă și rîzătoare. Sus de tot se arată capul unui elefant cu conducătorul lui pe grumaz, care îl îndeamnă cu o vergea, ca semn al întoarcerii lui Bachus din Indii; aceste două figuri sînt și ele tăiate în parte de marginea tabloului.

Între alaiul lui Bachus și al lui Silen, în dreptul tigroaicelor și caprelor legate la cele două care, se vede în depărtare o priveliște ce se deschide fără a întrerupe compoziția, căci mai în spate se ivesc un faun și o bacantă. Rusticul faun dansează dînd din cap, iar cu mîna stîngă ridică ciomagul răsucit, prinzînd cu dreapta la spate pînza care îi flutură pe celălalt braț. Bacanta saltă și ea învîrtindu-se, și ridică brațele scuturînd tamburina zgomotoasă deasupra capului, cu pieptul gol, și pletele și veșmintele fluturate de vînt. Așa înaintează fremătător alaiul nupțial în gălăgia bacantelor, iar pictura dă într-adevăr viață dansurilor și larmei, exprimînd frenezia și dulcea nebunie care năpădește mințile tulburate de vin. În văzduh zboară trei amorași: primul poartă pe cap ciubărul cu struguri, al doilea are în mînă o cupă, iar al treilea duce pe umăr un vas.

Se cunosc desene făcute de mîna lui Annibale după statui și bacanale antice pentru studiul acestei grațioase și bogate compoziții; iar în colecția noastră se păstrează prima variantă, cu Bachus beat, susținut de fauni pe car printre bacante, pe care a modificat-o apoi, reprezentîndu-l plin de maiestate, și atribuind lui Silen beția¹, cum era mai firesc. Figurile din primul plan, adică Venera și satirul, au ca dimensiuni peste 11 palme; cele din planul al doilea din alaiul lui Bachus și al lui Silen se micșorează cu două palme, iar celelalte de asemenea scad proporțional. În redarea acestei legende întîlnim un

¹ Aceasta a fost, dealtfel, evoluția reprezentării lui Dionysos și în arta greacă. Chefliul burtos cu veșminte greoaie cedează locul, prin secolul VI î.e.n unui personaj calm și maiestuos în mijlocul cortegiului dezlănțuit, pentru ca din veacul al V-lea înainte să se pună accentul pe idila sa cu Ariadna, alături de care zeul apare tînăr, imberb, frumos și plin de grație.

frumos anacronism, căci Ariadna apare încununată de stele, deși poeții spun că abia după moarte pletele i-au fost așezate pe cer de Bachus drept amintire. Dar Annibale s-a folosit de acest nobil indiciu, imitat apoi de alți pictori și de Guido Reni în zugrăvirea aceleiași legende.

Urmează cele două octogoane de pe boltă, de la capetele *Bacanalei*; într-unul e reprezentat Paris luînd mărul de aur de la Mercur, iar în celălalt zeul Pan care dăruiește Dianei lîna turmei sale.

Paris și Mercur

Mărul de aur găsit de Mercur este rîvnit de cele trei zeițe, fiecare pretinzîndu-l ca fiind cea mai frumoasă; iată-l așadar pe Mercur, care coboară din cer și i-l întinde lui Paris, ca să le judece el frumusețea¹. Trimisul lui Jupiter vine sprinten spre el în zbor și coboară în grabă spre păstor, bătînd aerul cu picioarele înaripate. Întinde mîna dreaptă ca să-i dea mărul și ridică stînga cu goarna, de parcă ar vrea să vestească în cer și pe pămînt faima celei care, mai presus de celelalte zeițe, va primi premiul și titlul de cea mai frumoasă.

Paris e înfățișat în așa fel încît să fie demn de Elena: are un corp viguros, căci se îndeletnicește cu vînătoarea și este fratele lui Hector, dar fiind înclinat spre dragoste², pictura îi redă delicatețea firească prin trăsăturile zugrăvite în culori suave. E așezat pe o piatră și pune piciorul drept pe cîrja lui de păstor, pe care o ține cu stînga, întinzînd cealaltă mîna spre mărul de aur. Cu capul înclinat din profil, i se vede tot pieptul și puțin din sold, peste care se răsucește spre

¹ Acest măr pe care scria *pentru cea mai frumoasă*, fusese aruncat de zeița Discordiei la o nuntă din Olimp, ca răzbunare pentru că nu fusese invitată. Îscîndu-se ceartă între Hera, Afrodita și Atena, Jupiter a trimis mărul cu mesagerul său lui Paris, ca să fie arbitru. Acesta i-a dat mărul Afroditei, care îl făgăduise în schimb drept soție pe cea mai frumoasă femeie. Paris este reprezentat ca păstor pentru că fusese crescut pe ascuns de un cioban, după ce părinții îl abandonaseră pe muntele Ida în urma unei prevestiri nefaste.

² Paris preferase femeia frumoasă promisă de Afrodita, decît dominația Asiei, făgăduită de Hera, sau gloria războinică promisă de Atena.

spate mantia galbenă cu ape vineții adusă la piept. În fața lui e așezat cîinele său credincios care, simțind parcă divinitatea mesagerului lui Jupiter, își întoarce liniștit capul fără să latre.

Să admirăm măiestria artei în formele păstorului și în mișcarea lui Mercur care, coborînd, e văzut în perspectivă de linii și de culori : pieptul apare umbrit, cu puține lumini, iar în jurul lui flutură hlamida de un galben auriu, înnodată la gît. Un picior e întins în aer, celălalt se vede în racursiu în spatele genunchiului ; lasă în jos mîna cu mărul, iar cu cealaltă ridică goarna ; de sub pălărioara înaripată nu i se văd nici fruntea, nici ochii, ci doar nasul și restul feței. De aceea trupul gol și bine luminat al păstorului pare cu atît mai frumos. Compoziția și coloritul acestor două figuri sînt socotite printre cele mai bune din întreaga operă. Iar Annibale, atribuindu-i lui Mercur goarna în locul caduceului, a vrut să dea de înțeles că mărul avea să fie prilej de război și nu de pace, și că avea să facă răsunătoare faima zeiței celei mai frumoase. Iar în această privință a urmat exemplul lui Rafael din loggia lui Agostino Chigi¹, unde Mercur zboară cu goarna în mîna, ca să vestească nunta lui Amor cu Psihe.

Diana și zeul Pan

Darurile au o putere atît de mare, încît li s-a recunoscut influența nu numai pe pămînt, ci și în cer. Drept care Diana, cea mai castă dintre zeițe, coboară învinsă dintre stele și se duce la zeul Pan, bestial și diform, pentru a dobîndi lîna cea albă a turmei lui. Iat-o ieșind toată dintr-un nor ; ține pe brațul stîng arcul nefolositor, și, deschizînd palma dreaptă, își arată pe chip dorința la vederea grămezii albe pe care i-o oferă monstruosul iubit. Se apleacă spre el din văzduh,

¹ Bancher foarte bogat zis și Magnificul (cca 1465—1520), și-a făcut la Roma palatul numit Farnesina, decorat de Rafael, Giulio Romano și Sebastiano del Piombo.

ridicînd fruntea încununată cu semilună¹, nu trufașă și disprețuitoare ca de obicei, ci blîndă și îndatoritoare pentru a primi darul.

Zeul stă ridicat pe copitele lui de capră și, întorcîndu-se spre Diana, înalță capul încununat cu ace de pin, dintre care răsar coarnele, arătîndu-și din profil fața și barba de țap. Ridică brațul vînjos și întinde zeiței lîna prețioasă cu dreapta, lăsînd în jos stînga cu care ține ciomagul încovoiat. Prin această mișcare își arată umerii mușchiuși și o parte din pieptul păros, cu formă omenească pînă la coapsa îmbrăcată cu păr. La picioarele lui se află o capră din turma sacră păzită de el pe muntele Menelaium din Arcadia, pe cînd în depărtare se vede pădurea cea verde unde a fost crescut; în spatele lui naiul stă agățat de o creangă ruptă².

Sub aceste scene se întinde pe toți patru pereții friza cu tablourile și medalioanele în ordinea pe care am descris-o. Începînd așadar cu peretele lateral din fața ferestrelor, între cele două medalioane care reprezintă, unul pe *Apolo jupindu-l pe Marsias*³, iar celălalt pe *Oritia răpită de Borneas*⁴, se află tabloul cu patul nupțial al lui Jupiter și al Junonei.

Jupiter și Junona

Poeți mari au dat de înțeles, prin căsătoria lui Jupiter cu Junona, că Amor leagă elementele și împacă aerul cu focul, prin virtutea cărui fapt derivă natura și dăinuiește. Jupiter șade pe marginea patului moale, gata să îmbrățișeze pe noua lui soție, Junona, care vine spre el: îi cuprinde cu o mîină umărul gol, și, în timp ce

¹ Artemis (Diana) avea în mitologia greacă mai multe reprezentări, printre care aceea de zeiță a vîntorilor, castă și neîmblînzită, iar alta de zeiță a lunii, accesibilă iubirii. Pictura de față îmbină cele două ipostaze, reprezentate prin însemnele respective, arcu și semiluna din frunte.

² Arcadia a fost patria cultului zeului Pan, care este reprezentat străbătînd munții și văile ei, ca zeu al pădurii.

³ Satirul Marsias, mîndru de flautul său, l-a provocat la o întrecere muzicală pe Apolo cu lira lui. Zeul a cîștigat și, ca să-l pedepsească îndrăzneala, l-a jupuit de viu.

⁴ Boreas, vîntul de nord, a răpit-o pe Oritia, fiica regelui din Atica, ducînd-o în Tracia, unde își avea sălașul într-o peșteră.

zeița îndoaie un genunchi pe așternutul pufoș, zeul întinde cealaltă mână spre coapsă și o trage la el. Aplecându-se drăgăstos către ea, figura lui Jupiter emană o putere binevoitoare, avînd privirea senină, datorită căreia se înseninează și cerul¹. Bucuria și gesturile drăgăstoase nu-i știrbesc maiestatea căci, întocmai așa cum li se înfățișează și celor mai caste zeițe, își arată doar trunchiul, restul trupului fiind ascuns de mantia vineție; stă cu un picior pe marginea patului și cu celălalt întins în jos, de unde îl priveghează vulturul cu fulgerul.

Junona e văzută din profil, modestă și rușinoasă; nu se apleacă spre soțul care o îmbrățișează trăgînd-o spre el, ci cu pieptul dezgolit pare că zăbovește, strîngînd la sîn, ca să nu rămîna goală, mantia alunecată pe coapsă, ce atîrnă în spate pînă jos la picior, unde păunul își înfoaie coada cu multe ochiuri. Alături de înfățișarea impunătoare a lui Jupiter, Annibale a închipuit figura Junonei văzută din profil și trupul ei divin, de o frumusețe măreață, așa cum a fost glorificată în statuile lui Fidias, ca soție și soră a Tunătorului.

Urmează tabloul mare de pe friză.

Galateea

Pe albastrul mării liniștite plutește Galateea, însoțită de Nereide și amorași, nu într-o scoică sau în vreo luntre de aur, ci așezată goală pe umărul lui Triton care o sprijină cu brațele lui². Cu piciorul întins pe fața apei, stă cu brațul stîng pe umărul zeului marin, cu palma deschisă spre blînde adieri de zefiri. Ridică celălalt braț deasupra capului, ținînd grațios cu două degete mantia subțire fluturată de vînt. Trei surori Nereide o urmează așezate pe delfini, iar una

¹ Mîinile zeului atotputernic dezlănțuiau furtuni cu trăznete și fulgere.

² Flică a unui zeu marin, ca și Triton, frumoasa nimfă e escortată în plimbarea ei de Nereide — cele 50 de fiice ale lui Nereu, divinitate a Mediteranei. Tovarășii lui Triton aveau puterea de a potoli furia valurilor suflînd într-un corn făcut dintr-o cochilie de scoică.

dintre ele arată spre trupul alb al Galateei, care de la lapte își trage numele ¹. Un alt triton precede alaiul suflând din ghioc, iar pictorul ingenios, pentru a sugera zgomotul, a închipuit lângă el un amoraș care își astupă urechile cu mâinile, ca și cum n-ar putea să-i suporte de aproape sunetul. Alți amorași înoată sau plutesc pe delfini, iar unii zboară prin văzduh cu facle și darde, trăgând cu arcul în joacă, așa cum a fost cu delicatețe pictată întreaga scenă de mîna lui Agostino Carracci.

Între celelalte două medalioane reprezentînd pe *Euridice readusă din infern* ² și pe *Europa răpită de taur* ³, se află tabloul cu Endimion și Diana.

Diana și Endimion

Frumusețea lui Endimion poate fi mai bine contemplată cînd somnul îl țintuiește în nemișcare sub ochii Diane ⁴, care stă și ea neclintită, nu din stîngăcia pictorului, ci fiind cuprinsă de stupoare. Tînărul păstor se află pe muntele Latmus din Caria; își sprijină cotul de o stîncă, dar brațul lui fraged nu simte asprimea pietrei, fiindcă și-a întins pelerina pe ea. Mîna care îi susține capul e ascunsă de plete și are fața înclinată, cu pleoapele închise de somn; celălalt braț odihnește pe coapsă, ținînd ușor între degete cîrja de păstor. Pieptul gol se înclină ca și capul, iar trupul îi e ascuns de o pînză galbenă, de sub care se văd picioarele îndoite, cu genunchii sprijiniți pe pămînt.

¹ γάλα = lapte (în gr.)

² Cu farmecul lirei sale Orfeu a obținut de la zei permisiunea să o readucă pe pămînt pe soția lui, Euridice, care murise mușcată de un șarpe. Dar pentru că a încălcat porunca de a nu se uita la ea pînă ce nu vor fi depășit hotarul morților, Euridice este nevoită să se întoarcă în infern. Tabloul e cunoscut sub titlul *Orfeu și Euridice*.

³ Europa este una din numeroasele muritoare care prin frumusețea lor l-au înflăcărat pe Zeus, făcîndu-l să recurgă la diferite stratageme pentru a le poseda. Derîndul acesta, zeul prefăcut în taur o îmblă pe fecioară să se urce pe spinarea lui, după care o duce înot pînă în Creta, unde se împreunează cu ea.

⁴ La rugămintea Diane îndrăgostită de Endimion, Jupiter l-a cufundat pe tînărul păstor într-un somn veșnic, pentru ca timpul să nu-i altereze frumusețea.

Aceasta este poziția în care se odihnește Endimion. De după stîncă de care e sprijinit frumosul flăcău, se ivește dintr-un nor Diana, nu rece și disprețuitoare ca de obicei, ci încălzită de focul dragostei, și se apropie cugetînd la minunata floare a vîrstei și la încîntătoarea priveliște a tinereții. Își înclină fața spre fruntea păstorului și îl cuprinde cu un gest ce vădește nu numai plăcerea, ci și teama de a nu-l deștepta : întinde ușor degetele, strecurînd o mîină între obrazul și gîtul lui, iar cealaltă pe sub bărbie spre pieptul gol. Iar grija ei de a nu tulbura odihna lui Endimion este atît de mare, încît nu o simte nici cîinele credincios care doarme alături fără să se trezească. Din față, dintr-un tufiș se ivesc doi amorași ghiduși, unul cu degetul pe buze în semn de tăcere, iar celălalt cu săgeata în mîină se bucură și rîde că o vede pe cea mai castă zeiță în sfîrșit biruită.

Endimion era un păstor din Caria, care făcîndu-și veacul mereu pe muntele Latmus, urmărea cu ochii mișcarea și diferitele schimbări ale lunii ; de aici s-a născut legenda că ea, îndrăgostindu-se, a coborît la el din cer.

Pornind acum din cealaltă parte în aceeași ordine, întîlnim tabloul cu *Venus și Anhise*, între două medalioane care îl reprezintă pe *Apolo jupuiindu-l pe Marsias*, și pe nimfa *Salmacis îmbrățișînd pe Hermafrodit*¹.

Venus și Anhise

Prea e îndrăzneț Amor și de prea multe lucruri se face vinovat ; căci o rănește pînă și pe maica lui și o face adesea să coboare din cer pentru vreo frumusețe muritoare. Venus șade pe marginea patului aurit și bogat, goală ca de obicei ; ține o mîină pe așternutul pufos, iar cu cealaltă strînge vâlul între sînii fragezi, dulce și voioasă, trupul și chipul ei degajînd grație și gingășie.

¹ Neluată în seamă de frumosul tînăr care se scâldea zilnic în apele izvorului său, nimfa Salmacis l-a îmbrățișat într-o zi prin surprindere, cerînd zeilor să le contopească trupurile pe vecie.

Lîngă ea şade tînărul Anhise care, ținînd cu o mînă piciorul zeiței pe coapsa lui, îi scoate cu cealaltă sandaua. În partea opusă, Amor se sprijină cu brațele împreunate pe coapsa mamei, punînd un picior pe un scăunel de aur, pe care sînt scrise cuvintele lui Vergiliu, GENUS VNDE LATINUM, căci din ei a coborît ginta romană ¹; aceasta e o aluzie la preanobila familie Farnese, de străveche viță romană. Anhise este aproape gol : i-a alunecat la picioare pielea de leu, purtată după obiceiul din timpurile eroice, căci Anhise era vînător și omora fiare. În această imagine realizată cu măiestrie, Annibale a reprodus ideea dintr-o sculptură antică, văzută într-un desen.

Urmează în mijloc tabloul cel mare situat pe friză, în fața *Galateei*.

Aurora și Cefalos

Aurora, îndrăgostită, se apleacă peste coapsa iubitului ei Cefalos, pe care l-a răpit și-l împinge cu brațele în car. Dar cu cît îl mîngîie și îl strînge mai tare, cu atît tînărul rebel caută să o îndepărteze : cu o mînă îi respinge brațele avide, iar cealaltă o ridică în sus, vrînd parcă să n-o atingă, ferindu-și gura de sărutările ei nedorite, din dragoste pentru soția sa Procris. Bătrînul Titon ² doarme întins pe jos. Aurora, încununată cu roze, e pregătită pentru lunga-i călătorie, dar întîrzie și se oprește : căci rîvnind la un soare, a uitat de celălalt, care se și arată la orizont, poleind veșmîntul ei purpuriu cu ape portocalii. Nerăbdători, caii albi înhămați la car frămîntă cu picioarele zorile înrourate ce topesc umbrele. Un amoraș grațios cu coșul plin de flori presară din cer trandafiri proaspeți, îndemnîndu-i pe muritori să se trezească în lumina cea nouă. Această scenă,

¹ Din unirea lui Anhise cu Afrodita (Venus) s-a născut Enea, cel care va porni pe mare spre Italia cu pușinii fugari scăpați din Troia. S-a stabilit în Latium, iar din urmașii săi se vor trage, conform legendelor, primii regi romani. Inscripția spune : *De unde se trage neamul latin*, și este din Vergiliu, *Eneida*, I, 6.

² Este soțul Aurorei, zeita zorilor ; dobîndise datorită ei nemurirea, dar nu și tinerețea veșnică, astfel încît devenise decrepit. În fiecare zi ea îl părăsea pentru a se înălța în carul ei tras de cai iuți, ca să vestească sosirea soarelui.

ca și cea din față, cu *Galateea*, este de mîna lui Agostino.

Urmează alte două medalioane, înfățișînd *Transformarea nimfei Syrinx* în trestie ca să scape de zeul Pan, și pe *Leandru* care intră în mare călăuzit de Amor¹. Între ele se află tabloul cu *Hercule și Iole*.

Hercule și Iole

Ce forță i-ar putea rezista lui Amor?, se întrebă Hercule învăluit în femeiasca mantie de aur a iubitei sale Iole, așezată lîngă el. Cu mîna ce biruise monștri, scutură acum daireaua frivolă, întors către fată, care ascultă cu plăcere, ținîndu-l subjugat. Mîndra fată și-a pus pe spate pielea leului nemeean, înnodîndu-i cruntele gheare peste sîinii fragezi. Își sprijină dreapta delicată pe măciuca războinică, și cu stînga cuprinde umerii iubitului efeminat, subjugînd cu brațul ei moale grumazul ce susținuse sferele cerului. Prea aspră pare pielea de leu pentru trupul ei plăpînd și prea aspru, de asemenea, iubitul ce-i stă alături, pe a cărui coapsă păroasă și tare a întins piciorul ei neted.

În această scenă Annibale a urmat descrierea făcută de Tasso², care s-a arătat în versurile sale un sculptor minunat. L-a zugrăvit și pe Amor care, privind dintr-o loggie la Hercule, rîde și arată cu mîna către puternicul erou moleșit și învins.

După descrierea frizelor laterale cu cîte trei tablouri pe fiecare latură, ne-au rămas capetele Galeriei, unde se află cîte un singur tablou pe friză, înalt de peste 14 palme și lat de mai mult

¹ Tînărul Leandru, îndrăgostit de Hero, preoteasă a Afroditei, trecea în fiecare noapte înot strîmtoarea Dardanelelor ca să-și vadă iubita.

² Tasso descrie această scenă (*Ierusalimul eliberat*, XVI, 3) în care s-ar părea că intervine o contaminare cu o altă legendă, mai tîrzie, a perioadei petrecute de Hercule în slujba reginei Omfale. În general, efeminarea eroului și subjugarea lui prin dragoste este atribuită acestei regine; pe cînd episodul cu Iole este legat mai degrabă de întrecerea cu arcul prin care Hercule obține dreptul de a o lua de soție, sau de distrugerea Oechaliei în urma refuzului tatălui ei de a-și respecta cuvîntul.

de 10 ; în aceeași proporție se măresc și figurile. Într-un capăt este înfățișată iubirea lui Polifem, iar în celălalt, mînia lui.

Polifem și Galateea

Chiar și cele mai crude inimi pot fi încercate de sentimentul iubirii : iată-l pe crîncenul Polifem, fiul lui Neptun și cel mai mare dintre ciclopi, așezat pe o stîncă pe țărmul Siciliei ; îndrăgostit de nimfa Galateea, își alină zbuciumul inimii în sunetele aspre ale naiului său de păstor. La zugrăvirea acestei figuri, gîndul lui Annibale s-a împletit cu al lui Homer, redînd mărimea uriașului așa cum o închipuie versurile ; ba se poate chiar spune că a dat o nouă și impresionantă vigoare desenului, cuprinzînd în cîteva linii giganticele dimensiuni ale aceluia trup. Polifem ține la gură cu amîndouă mîinile fluierul naiului și, sprijinindu-și brațul stîng pe piatră, își arată pieptul și șoldul drept cu piciorul întins pe pămînt, celălalt fiind îndoit peste cîrja de păstor ; căci folosindu-și mîinile la cîntat, își ține lîngă el bîta ciobănească.

Galateea, într-o scoică trasă de delfini, îl ascultă cu plăcere și se apropie de stîncă, aplecîndu-se sprijinită cu brațul drept pe gîtul unei nimfe care ține în frîu un delfin. Coapsele solzoase ale acesteia sînt cufundate în apă, iar o parte din piept dispăre în spatele Galateei care, pe jumătate goală, își ține cu stînga deasupra capului vîlul purpuriu umflat de adierea zefirului. Dincolo de șoldul ei se zărește fața și o parte din sînul unei alte nimfe, care ridică ochii spre Polifem, exprimînd plăcerea de a-i asculta cîntarea.

Acesta e ultimul tablou pictat de Annibale pe friză și pe boltă, căci sub chenar este scrisă data MDC.

Mînia lui Polifem ¹

Iubirea lui Polifem tulburată de mînie se aprinde pînă la furie, căci l-a văzut în brațele Galateei pe Acis, rivalul său. Formidabilul uriaș se răsucesce ca să arunce o stîncă spre tînăr. Atitudinea lui este într-adevăr furibundă : stă cu piciorul proptit de piatră, ducînd stîncă spre spate, ca să o poată azvîrli apoi cu mai multă putere. Nefericitul flăcău a rupt-o la fugă de-a lungul țărmului ; întoarce capul înapoi și se apără cu o mîină ridicată, uitîndu-se către Polifem, cu chipul ridicat din profil. Dar zadarnic încearcă să scape fugind de lovitura fatală, încins peste coapse cu mantia al cărei capăt îi atîrnă pe braț în bătaia vîntului.

Mai departe, Galateea înspăimîntată aleargă spre țărm, dar trupul ei frumos nu se vede, căci pe de o parte este umbrît de o stîncă, iar pe de alta e ascuns de corpul lui Acis care-i stă în cale și îi ia lumina. Se vede că aleargă, după față și după brațul întins înainte, căci picioarele nu i se zăresc în întregime, cum coboară spre țărm ca să se cufunde în sînul mamei sale Doris ².

Dezlănțuirea lui Polifem este redată într-un stil măreț și violent, care sugerează înfricoșătoarea urmare ; dar pe lîngă maniera admirabilă în care l-a pictat, Annibale ne-a lăsat un exemplu de forță în mișcare, așa cum a descris-o Leonardo da Vinci în tratatul său de pictură, vorbind despre pregătirea forței care vrea să declanșeze o lovitură puternică. *Atunci cînd omul se pregătește să producă o mișcare prin forță, se apleacă și se răsucesce cît poate în direcția opusă celei spre care vrea să-și trimită lovitura, și acolo își adună toate puterile de care dispune. Iar în capitolul despre mișcare: Dacă un om trebuie să arunce darde sau pietre, după ce și-a potrivit picioarele pe direcție, se răsucesce și se apleacă în sens contrar, adunîndu-și puterile, iar apoi se întoarce cu*

¹ Pictura e cunoscută sub titlul *Polifem și Acis*.

² Nume dat uneori de poeți Mării Mediterane, de la Doris, fiica lui Oceanos și mamă a nereidelor.

*repeziciune și ușurință în poziția din care slobozeste greutatea din mână*¹. Așadar Polifem, când se răsucesce ducînd brațele înapoi și piciorul înainte, dobîndește forță și se pregătește : piciorul drept stă încordat, opunîndu-se greutății poverii, iar cel stîng dus în față se opune brațelor ; îndoiaie genunchiul ca să se poată echilibra pe piciorul care stă încordat, căci fără această îndoire n-ar putea să-și folosească forța și nici să arunce, după cum arată însuși Leonardo.

Pe consolele de pe marginea acestor două tablouri e așezat de fiecare parte cîte un satir ; din mîinile lor atîrnă festoanele ghirlandelor, iar la mijloc se află un mic tablou, înalt de 4 palme și lung de vreo 10, în deschiderea unui gol mai mare, adîncit aparent în boltă. Aici trebuie notat un admirabil și rar efect de perspectivă realizat de Annibale, ca să nu lipsească din această operă a sa nici o latură a picturii. A simulat așadar pe boltă adîncitura unui gol dreptunghiular, încadrat de o cornișă dorică în imitație de stuc și văzut în perspectivă ; astfel încît ochiul înșelat dă de golul unei alte bolți superioare, ce pare atît de reală, încît amăgește chiar și privirea celui prevenit dinainte că este vorba de un artificiu : e un efect dintre cele mai ingenioase printre exemplele moderne de perspectivă. Annibale l-a folosit foarte potrivit la cele două capete ale Galeriei, și prin el a legat ornamentele și imaginile de deasupra cu cele de dedesubt ; așa încît golul acestei deschideri sau adîncituri servește drept fundal celor două perechi de satiri și celor două tablouri mici din mijloc, de care am amintit mai sus. Într-unul este pictat *Ganimede răpit de vulturul lui Jupiter*, iar în celălalt *Hiacint și Apolo* care îl ridică la cer², figuri mai presus de orice laudă. Cu acestea se termină friza și bolta.

Sub arhitravă și picturi, între pilaștrii de pe pereții laterali, se află de fiecare parte cîte șase firide

¹ Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, III, 275 (cu unele modificări).

² Tineri muritori, îndrăgiiți pentru frumusețea lor de cei doi zei, care i-au luat în Olimp pentru a-i avea în preajmă.

cu șase statui antice, iar deasupra lor tot atâtea capete de marmură, între ornamente de stuc aurit, care nu sînt însă executate în frumosul stil al lui Annibale, căci fuseseră făcute mai dinainte. El a presărat totuși și aici cîteva scene legendare cu mici figurine despre care vom mai vorbi. Deasupra unei uși se află încă un tablou, înalt de 7 palme, cu *Fecioara îmbrățișînd inorogul*, care este emblema preanobilei case Farnese, pictată de mîna lui Domenichino după cartonul lui Annibale.

Pereții de la capetele Galeriei nu au ornamentele care împodobesc pereții laterali, și Annibale a pictat acolo două tablouri mari, care ocupă tot zidul, pe o lungime de peste 22 palme și o înălțime de aproape 11 palme, cu legendele despre Perseu, una în fața alteia.

Perseu și Andromeda

Pe stîncă cea aspră apare mai limpede gingășia Andromedei și frumusețea trupului ei gol, expusă ca pradă monstrului marin. Dar Perseu o va elibera, punînd capăt funestului tribut impus de Nereide. Andromeda este legată la mijlocul stîncii și întinde brațele prinse în lanțuri grele. Simte în spate zgomotul valurilor mării vînzolite de monstrul lacom care se apropie de ea. Se întoarce înlăcrimată, dar nu poate vedea frămîntarea din cauza stîncii, și cum stă cu brațele desfăcute, pare să ceară îndurare, zbuciumîndu-se între teama de moarte și speranța în eroul ce vine în zbor.

Perseu plutește prin aer pe calul său înaripat; are într-o mîină sulîța, iar cu cealaltă ține de păr capul oribil al Meduzei, arătîndu-i-l monstrului, care a și prins culoarea pietrei și se preface în stei nemișcat. De pe malul opus, Casiopeea, mama Andromedei, ridică mîinile plecîndu-și regeasca frunte, disperată de soarta fiicei nevinovate, osîndită la moarte din pricina ei, căci îndrăznise să o compare cu Nereidele. Iar regele

sprijinindu-și obrazul cu cealaltă, acoperită de mantia regală, în semn de durere și doliu. De-a lungul țărmlui, poporul întristat privește și arată cu mîna.

Lupta lui Perseu cu Fineu

După ce a fost scăpată de monstru și dată drept răsplată salvatorului ei, Andromeda e din nou disputată din cauza furiei lui Fineu ¹ care, dorind să se căsătorească cu ea, atacă palatul regal și pe mire. Masa cu vasele de aur e răsturnată pe jos, iar viteazul Perseu, neputînd folosi armele față de năvala atacanților, se oprește cu spada în dreapta, și cu stînga ridică de păr capul oribilei Meduze. Prietenii se refugiază în spatele lui și se întorc cu mîinile la ochi. Dar în față, cel care îl țintește primul pe Perseu cu sulia este cruntul Tescelus ², care încremenește însă, prefăcut în piatră albă tocmai în clipa cînd, ridicînd scutul, sta să arunce sulia. Mișcarea e cît se poate de naturală : căci ducînd spre spate brațul cu arma, întinde piciorul înainte, ca să-l lovească pe Perseu. Tovarășul său de alături, înarmat și el, înțepenește împietrit, cu sulia îndreptată înainte. La picioarele lor zace pe spate alt om înarmat, cu un braț întins și celălalt răsturnat peste cap, ținînd pumnalul în mîna înălbită.

În partea aceasta tabloul se termină, dar se vede că erau mulți năvălitori, căci un altul întors înapoi ridică spada pregătit să lovească, cu scutul în mîna, dar marginea tabloului taie această figură, și arta ingenioasă lasă în grija imaginației ceea ce nu se vede. De partea cealaltă însă, înapoia lui Perseu, unul dintre prietenii săi apropie spada și îl ține de păr pe Fineu îngenunchat și rugător, care, privind Meduza,

¹ Înainte de ivirea monstrului marin, Andromeda îi fusese făgăduită de soție lui Fineu, fratele regelui Cefeu. Perseu ceruse însă drept răsplată mîna ei, pe care părinții nu putuseră să i-o refuze, încălcînd astfel cuvîntul dat lui Fineu. Acesta se ivește în timpul nunții pentru a-și reclama dreptul, dar va pieri pietrificat de Meduză împreună cu tovarășii săi.

² În orig. *Tessalo*.

se prefăce pe loc în stană de piatră; mai păstrează pe figură doar expresia de rugă, în timp ce schimbă un fel de moarte cu altul.

Figura aceasta cu totul nudă diferă de celelalte în transformarea ei, avînd pieptul alb ca marmura, iar restul trupului într-un amestec de carnație însofletită și piatră rigidă, căci coapsele au și început să pălească. Gorgona, așa cum e zugrăvită, este cu adevărat un monstru oribil, cu privirea crudă, gura hulpavă și chipul amenințător încununat de șerpi. Perseu e înfățișat gol sub o mantie azurie, care de pe umeri coboară puțin pe piept; are coif, iar picioarele îi sînt înaripate ca ale lui Mercur.

În zugrăvirea acestei legende, Annibale a recurs la o irealitate, după obiceiul poezilor, pentru a spori efectul miracolului, dînd simțuri lucrurilor neînsoflete: căci prin natura lor, armele și veșmintele agresorilor lui Perseu nu puteau fi împietrite de Meduză, ele neavînd nici vedere, nici viață. Asemenea irealități și falsificări ale naturii au fost folosite de poeți, cînd au atribuit armelor fabuloase, stîncilor și pietrelor felurite virtuți, făcîndu-le să participe la sentimente omenești. Dar pe lîngă asta, Annibale a mai fost îndemnat să procedeze astfel și de o altă rațiune, importantă în pictură, care constă în demonstrarea evidentă a lucrurilor: căci arta fiind mută, se folosește de orice mijloc ca să se facă înțeleasă. Ori, este mai ușor de recunoscut un om transformat cu arme cu tot în marmură albă, așa cum sîntem învățați să-i vedem în statui, decît dacă ni l-ar înfățișa în alt fel. Ovidiu însuși, cînd a descris această legendă¹, a numit statui înarmate pe agresorii pietrificați, îndeosebi pe Erix și pe Fineu, care își recunoaște tovarășii preschimbați în statui, devenind el însuși statuie. De aceea Annibale, dîndu-și seama de această irealitate, a folosit și un mod și altul, zugrăvind-l pe Fineu de piatră, dar cu veșmîntul colorat pe braț și pe după umăr;

oamenii nu i-a făcut negri, cum sînt etiopienii ¹, ca să evite urîtenia figurilor în două tablouri mari, precum și din alte pricini, peste care trecem ca să nu o lungim prea mult.

Sub fiecare dintre aceste două tablouri sînt așezate trei figuri nude, în imitație de bronz verzui ; două stau din profil, iar cea din mijloc e văzută din față, părăind să susțină tablourile, cu mîinile după ceafă sau deasupra capului în felurite atitudini, cu niște pînze drapate în spate ; la acestea a lucrat și Domenichino.

Annibale a dovedit într-adevăr o admirabilă iscusință în alegerea și orînduirea legendelor și a episoadelor din acest minunat poem al său : căci așa poate fi numită întreaga compoziție, prin care talentul lui s-a înălțat atît de sus încît a adus numelui său o faimă strălucită și nemuritoare. Este alcătuită din născociri admirabile, și fiecare dintre aceste numeroase figuri e însuflețită de sentimente și pasiuni. Întîlnim porniri violente sau drăgăstoase, precum și alte simțăminte omenеști, iar prospețimea nudurilor de orice vîrstă și sex se îmbină cu minunate drapări de veșminte. În opera aceasta el a imitat frumusețea greacă, de parcă statuile lui Glycon, Apoloniu și alți sculptori vestiți i-ar fi servit drept model pentru atitudinile unor Herculi sau Polifemi. Nu mai puțin lăudabilă este iscusința cu care acest mare artist a plasat tablourile în despărțiturile de pe tavanul boltii, adică *Bacanala* și celelalte două scene alăturate, căci gîndindu-se că, transpuse pe boltă, figurile au să-și piardă din farmec, apărînd alungite și nefirești, a atenuat acest neajuns calculînd proporțiile și potrivindu-le pentru a fi privite de jos în sus, dar nu cum se văd de obicei lucrurile reale în racursiu, ci mulțumindu-se doar să satisfacă ochiul. Astfel, cu libertatea celor mai pricepuți maeștri, a trecut peste reguli, cu rezultate admirabile.

¹ Cefeu era regele Etiopiei.

Te poți mândri, Romă, cu măiestria și mîna lui Annibale, căci prin talentul său a reînviat în tine secolul de aur al picturii! Și va fi spre rușinea noastră dacă, cu asemenea exemple frumoase, tineretul va neglija această glorie a penelului, în vreme ce alții vin aici de departe ca să o studieze. Iar cei ce nu pot vedea la Roma frumusețile ei, se mulțumesc cu copii, prin care măreața operă colindă pe la națiunile mai culte și mai studioase, îndeosebi la Paris, unde pictura și celelalte arte frumoase își au locul lor în munificența regală. Căci chiar în zilele noastre, a fost copiată de membrii Academiei Regale, care lucrează la Roma, pentru ca scenele pictate în ulei pe pînză să împodobească o nouă galerie din palatul Luvru, care se clădește acum, spre gloria Maiestății Sale¹.

Alegoria legendelor

Annibale a continuat în Galerie procedeul din *camerino*, zugrăvirea legendelor fiind subordonată unui scop; după cum am văzut, subiectul este amorul profan călăuzit de cel ceresc, potrivit sensului celor patru tablouri descrise. E drept că scenele nu sînt atît de bine orînduite ca în *camerino*, căci se înșiruie mai mult în funcție de spațiu decît de subiect; de aceea, vom reda cît mai pe scurt alegoria care le face instructive, îmbinînd plăcutul cu utilul, lucru la care contribuie deopotrivă pictura și poezia.

Așadar, Amorul, luat ca subiect și tratat în diferite legende, dovedește puterea lui, subjugînd pe cei tari, pe cei caști și pe cei cu inimă crudă, așa cum sînt iubirile lui Hercule, Diana și Polifem, la care se arată furia geloziei împotriva lui Acis, rivalul său. Îmbrățișările lui Jupiter, ale Junonei, Aurorei și Galateei, dezvăluie puterea lui în univers; lîna cea albă primită de Diana de la zeul Pan și mărul de aur dat de

¹ În timpul lui Ludovic al XIV-lea palatul Luvru s-a extins, clădindu-se fața dinspre Sena și cea dinspre strada Rivoli, precum și galeria Apolo, iar arhitectul Perrault a construit marea colonadă.

Mercur lui Paris reprezintă darurile cu care Amor stăpânește sufletele oamenilor, și discordiile iscate de frumusețe; bacanala este simbolul beției zămisitoare de poște josnice. Și cum sfârșitul tuturor plăcerilor nesăbuite este durerea și mîhnirea, în prada cărora ajunge cel ce disprețuiește virtutea, pictorul a închipuit-o pe Andromeda legată de stîncă pentru a fi devorată de monstrul marin, întocmai cum cugetul înlăntuit de simțuri ar deveni prada viciului, dacă Perseu, adică rațiunea și dragostea onestă, nu i-ar veni în ajutor. Minunată este alegoria cu Fineu și tovarășii săi prefăcuți în stane de piatră la vederea capului Meduzei, prin care se înțelege voluptatea.

Urmează medalioanele care reprezintă pe *Oritia răpită de Boreas*, pe nimfa *Salmacis cu Hermafrodit*, pe zeul Pan îmbrățișînd-o pe *Nimfa Syrinx*, pe *Europa răpită de taur*, pe *Leandru* cufundat în valuri și pe *Euridice readusă din infern*: sînt viciile și neajunsurile iubirii profane, pe care o domină *Apolo jupuiindu-l pe Marsias*, înțeles ca lumină a înțelepciunii, care dezbracă sufletul de învelișul animalic.

Acestea sînt legende zugrăvite în tablouri și medalioane, dar mai rămîn cîteva imagini mici, împrăștiate printre stucaturile firidelor și ale ferestrelor, cu aceeași morală: *Calisto și Diana*¹, care descoperă că nimfa este gravidă, reprezintă castitatea coruptă și dată în vileag; aceeași nimfă, prefăcută în ursoaică, arată diformitatea păcatului; *Icar* reprezintă prăbușirea cutezătorilor². În schimb, ajutorul și răsplata iubirii cerești și a virtuții sînt reprezentate prin *Arion salvat de delfin*³ și prin *Prometeu eliberat de Her-*

¹ Nimfa Calisto, însoțitoarea Dianei, iubită de Jupiter, e transformată de acesta în ursoaică pentru a-i ascunde Junonei graviditatea amantei sale. Dar casta zeiță descoperă adevărul și își ucide însoțitoarea la cererea geloasei Junone.

² Icar era fiul dibaciului meșter Dedal care, pentru a scăpa de urmărirea lui Minos, regele Cretel, a făurit aripi pentru el și bălat ca să fugă în zbor. Dar nesocotind sfatul tatălui său, de a nu se înălța prea sus, Icar a năzuit spre soare, care i-a topit aripile lipite cu ceară, prăvălindu-l în valuri.

³ Celebrul poet și cîntăreț din Citeră, întorcîndu-se încărcat de daruri de la un concurs cîștigat în Sicilia, era gata să fie ucis de corăbierii care voiau să-l ia bogățiile. El le-a cerut să mai cînte o ultimă oară, invocînd în acordurile sale mila zellor, după care s-a aruncat în valuri. Unul dintre delfinii adunați ca să-l asculte muzica l-a dus nevătămat în spinare pînă în Grecia.

*cule*¹; iar *Prometeu* plăsmuiește statuia omenească, sfătuindu-se cu Minerva, care îi arată cerul ca să-i dea viață². Armonia înțelepciunii este sugerată prin lira dată de *Mercur* lui *Apolo*³. În sfârșit, morala întregii opere se încheie cu *Hercule în grădina Hesperidelor*⁴, omorînd balaurul ce păzea merele, în timp ce Jupiter îl veghează din cer; merele de aur reprezintă roadele neprețuite ale faptelor eroice, la care contribuie ajutorul divin.

După terminarea Galeriei și a celorlalte lucrări din palat, cardinalul voia ca Annibale să-i mai picteze în sala de recepții faptele eroice ale marelui Alessandro Farnese, mort cu câțiva ani înainte în Flandra⁵; ar fi vrut de asemenea să-l folosească pentru cupola bisericii Gesù din Roma, zugrăvită mai înainte, din porunca unchiului său, destul de urît, după maniera din vremea aceea; drept care își propusese să o facă din nou și să adauge dedesubt, pe pandantive, pe cei patru Doctori ai bisericii⁶. Dar aceste gânduri nobile nu s-au putut împlini, iar romanul Alessandro n-a avut parte de un Apelles, din vitregia soartei, care se ridică mereu în calea virtuții și se opune intențiilor frumoase și cinstitute.

Cardinalul voia să-l remunereze pe Annibale pentru strădania depusă în atâtea opere de-a lungul celor opt ani de cînd se afla la Roma.

¹ Prometeu, pedepsit de Zeus pentru că furase focul din cer și l-a dus oamenilor, e înlănțuit de o stîncă, iar un vultur îi mănincă zilnic ficatul refăcut peste noapte. Hercule a ucis vulturul, eliberîndu-l pe erou.

² Potrivit unei legende povestită de Ovidiu, Prometeu a plămădit din lut chipul omului după asemănarea zeilor, astfel încît, spre deosebire de animale, să se poată uita la cer. Se pare că autorul a dat o altă interpretare versurilor: *Omului chip îndîlat dăruie ca să cate spre ceruri, / Fața în sus îndreptînd, să-și ridice privirea la aștri.* (*Metamorfoze*, ed. cit. I, 85–86).

³ Micul Mercur, la cîteva ceasuri după naștere, a fugit din leagăn ca să fure niște boi ai lui Apolo. Reîntors apoi în peștera natală, a legat cîteva corzi între carapacele unei broaște țestoase, inventînd lira. Apolo, furios, voind să-l ducă în fața lui Zeus, a rămas fermecat de sunetele noului instrument și l-a iertat. Astfel, zeul muzicii, care era, printre altele, și un zeu al pedepsirii răului, se împrietenește cu Mercur, zeul științelor și, totodată, al vicleniei.

⁴ Este o altă variantă a legendei menționate în nota 1, pag. 89. Aceste mere de aur i-au fost dăruite lui Hercule de către Euistene, care îl trimisese după ele, iar el le-a închinat Minervei, zeița înțelepciunii.

⁵ Deși duce al Parmei, Alessandro (1545–1592) a fost condotier în slujba lui Filip al II-lea al Spaniei și guvernator al Țărilor de Jos. În această calitate a obținut diverse succese militare și diplomatice.

⁶ Creatorii patristicii latine: Ambrozie, Augustin, Ieronim și Grigore cel Mare.

Dar tocmai cînd aştepta răsplata generoasă a cardinalului, soarta i s-a pus împotriva prin răutatea unui curtean favorit, Giovanni di Castro, spaniol, care avea obiceiul să se amestece în toate treburile stăpînului său. Acesta s-a apucat să socotească pîinea, vinul şi întreţinerea pe tot timpul cît locuise Annibale în casă, şi l-a convins pe cardinal să-i dăruiască doar cinci sute de scuzi de aur, care i-au fost duşi în cameră pe o tăviţă. Bietul Annibale a amuţit în faţa unei asemenea lovituri, şi n-a spus o vorbă: dar i s-a citit pe faţă dezamăgirea, nu atît pentru bani, la care nu ţinea, ci la gîndul că, după ce îşi storsese mintea şi puterile, nu se alegea măcar cu nădejdea că a scăpat de grija zilei de mîine, lovit astfel de nedreptatea soartei. Asta e nenorocirea artelor la curţile celor mari, căci unii oprimă pe alţii ca să profite ei şi, bucurîndu-se de favoare, acaparează totul, alungînd virtutea prin ignoranţa şi îndrăzneala lor.

Cu acest prilej nu pot să nu mă gîndesc la ciudăţeniile omenеşti, văzînd că astăzi sînt plătite cu un preţ egal sau chiar mai mare decît a primit pentru Galerie, doar cîteva trăsături de penel, sau mai bine-zis nişte glume ale penelului său. Iată ce poate face renumele talentului, pe care însă timpul îl scoate cel mai adesea prea tîrziu la lumină. Iar Annibale, cu firea lui melancolică şi prea temătoare, s-a lăsat atît de copleşit de nefericirea sa, încît nu s-a mai putut însenina şi i-a pierit pofta să picteze; ba să fi vrut chiar, tot n-ar fi putut, căci deprimarea îl făcea să scape penelul din mînă.

Ca să-şi caute o alinare, s-a mutat într-o locuinţă pe colina Quirinale, loc plăcut şi sănătos, unde astăzi se află biserica San Carlo alle Quattro Fontane. Lucrări nu mai făcea, lăsîndu-le elevilor săi¹. Solicitat însă de seniorul Enrico

¹ După terminarea Galeriei, cînd începuse să stea prost cu sănătatea, Annibale şi-a organizat un atelier cu discipoli pe care îi învăţa nu numai să picteze după schiţele sale, ci şi să aplice în lucrări proprii canonul său stilistic, creînd o adevărată şcoală de pictură. Dezvoltarea acestei şcoli a fost legată şi de moartea lui Agostino în 1602, după care o serie de elevi buni din şcoala lui de la Bologna au venit la Roma ca să lucreze cu Annibale: Albani, Domenichino, Lanfranco, Badalocchio şi nepotul său, Antonio Carracci.

Herrera¹ pentru capela San Diego din biserica San Giacomo degli Spagnuoli, s-a angajat să o facă, bizuindu-se pe discipolul său Francesco Albani, urmînd ca el să întocmească desenele și cartoanele, iar Albani să le zugrăvească în frescă. A desenat mai întîi cartonul pentru lanternou, cu *Tatăl ceresc* așezat pe nori printre îngeri, cu o mîină pe globul lumii și cealaltă ridicată în chip de Pantocrator. Figura aceasta a fost zugrăvită doar de Albani, deoarece Annibale n-a putut intra de pe acoperiș ca să o retușeze, din pricina locului prea strîmt.

Venindu-i apoi pofta să picteze, după ce a făcut doar schițe nu și cartoane pentru cele patru scene de pe boltă, s-a urcat fără vorbă pe schelă și a pictat două din ele la repezeală, jumătate din fiecare în două zile. Într-una, *Sfîntul Diego primește veșmîntul monahal* îngenuncheat gol la altar, iar în față e *Miracolul sfîntului care scoate din cuptor un copil* neatins de foc. A retușat celelalte două scene făcute în același timp de Albani după schițele lui: *Sfîntul Diego în pustie*, arătînd tovarășului său pîinile aduse de înger; și *Sfîntul Diego în sihăstrie primind pomeni*, îngenuncheat lîngă o colibă. De asemenea, în cele patru ovale dintre ele, *Sfîntul Francisc* și *Sfîntul Iacob* sînt de mîna lui Annibale, iar *Sfîntul Ioan Evanghelistul* și *Sfîntul Laurențiu*, de Albani.

Au continuat apoi în același fel pe arcada din afara capelei, de o parte maestrul și de alta discipolul, reprezentînd *Înălțarea Fecioarei*, care cu brațele desfăcute e ridicată la cer de îngeri, iar dedesubt apostolii lîngă mormînt, privind cu uimire înălțarea ei. Pentru aceasta, Annibale a făcut desenul și minunatul carton, care mai poate fi văzut și astăzi. Dar după douăsprezece zile a încetat să mai lucreze, înțepenindu-i mîna și penelul, căci agravîndu-i-se pe neașteptate boala, l-a lovit damblaua, care i-a paralizat

pentru o vreme limba și i-a tulburat mintea. Din care pricină, deși Albani îl îngrijea cu mare dragoste și stăruință, el și-a schimbat hotărîrea și, înlăturîndu-l de la lucrarea din capelă, l-a chemat în locul lui pe Sisto Badalocchio, alt discipol al său; dar cum acesta nu se pricepea pe atunci la frescă și lucra prea repezit, n-a reușit deloc scena din lunetă cu *Predica sfîntului Diego*. Cînd și-a revenit Annibale în fire, i-a poruncit să lase lucrul, și l-a chemat iar pe Albani ca să facă fresca din nou; dar acesta nu s-a îndurat, ca să nu-și mîhnească tovarășul, așa că a retușat-o doar pe tencuiala uscată, după cum se vede.

Annibale s-a retras de tot din lucrare, lăsînd-o în grija lui Albani care, studiînd schițele maestrului, a reprodus pe perete atitudinile și expresiile personajelor, executînd cele două fresce mari și pictînd cealaltă lunetă de deasupra, așa cum le admirăm astăzi, ca exemple de pictură bună. Pe unul din pereții laterali sub *Predica sfîntului Diego*, e zugrăvit *Miracolul orbului vindecat* cu untdelemnul din candelă, în fața imaginii Fecioarei pictată deasupra, într-un oval: sfîntul Diego ține cu o mîna candelă lăsată în jos, iar cu degetul celeilalte, muiat în ulei, face semnul crucii pe chipul unui băiat. Expresiile celor din jur sînt pline de viață: tatăl, din spate, îi ține mîna pe umăr și se uită la sfînt cu expresie rugătoare; în partea opusă se vede capul unui om care, curios să vadă miracolul, se uită țintă la ochii băiatului; acesta, în genunchi și cu mîinile împreunate, își vădește credința rugîndu-se. Celelalte figuri vor fi descrise în capitolul despre viața lui Albani.

Pe peretele din față este altă minune a sfîntului, care fiind portar la mînăstire și surprins de stareț pe cînd dădea săracilor pîinea, își desface pelerina, arătînd *Pîinile prefăcute în trandafiri*; starețul rămîne înmărmurit cu ochii la flori, deschizînd mîinile a mirare. Deasupra acestei scene se află cealaltă lunetă, cu *Sfîntul Diego arătîndu-se pelerinilor* veniți să se roage 128

la mormîntul lui ; printre aceştia, unul din faţă, înclinat şi cu braţele întinse, îl invocă pe sfînt, care apare deasupra mormîntului în depărtare. În primul plan altul se minunează împreună cu doi bolnavi înveliţi în cearceafuri, arătînd cu mîna către mormînt. Pe arcada ferestrei de deasupra altarului se află de o parte *Sfîntul Ioan Botezătorul*, iar de cealaltă *Sfîntul Ieronim* aşezat şi citind dintr-o carte ; această figură e desenată şi pictată de Albani, iar dedesubt, *Sfinţii Petru şi Pavel* sînt zugrăviţi de Lanfranco.

După terminarea capelei s-a iscat o neînţelegere, căci stăpînul ei, Herrera, nu voia să plătească preţul de două mii de scuzi stabilit la început, fiindcă lucrarea nu era făcută de mîna lui Annibale, ci de a unui elev. Iar sfada aceasta nu s-ar fi încheiat cu bine dacă meritele şi desăvîrşirea picturilor nu l-ar fi îndemnat pe stăpîn să se declare mulţumit de ele şi să cedeze. Cu acest prilej s-a ivit o altă neînţelegere, născută din generozitate, între maestru şi discipol : căci nici Albani, nici Annibale nu acceptau plata. Annibale luase la început două sute de scuzi drept arvună şi nu voia mai mult, susţinînd cu încăpăţinare că era mulţumit cu atîta pentru schiţele şi puţinele lui trăsături de penel ; Albani considera însă că tot meritul era al maestrului, fiindcă ideea şi desenele fuseseră ale lui, aşa că lui i se cuvenea întreaga răsplată ; cît despre el, nu făcuse altceva decît să le execute. Refuza aşadar să primească vreo altă plată afară de ceea ce i-ar da maestrul însuşi din bunătate, şi numai după ce Annibale şi-ar fi luat partea lui, adică măcar jumătate. I-a trebuit multă vreme pînă să îl convingă şi să-l facă să iasă din casă pentru a lua cei opt sute de scuzi cît mai avea de primit.

Herrera a ţinut însă ca Annibale să mai picteze în ulei cu mîna lui tabloul din mijlocul altarului, cu sfîntul Diego în genunchi, înfăţişîndu-i lui Isus pe fiul seniorului, pentru a cărui însănătoşire acesta se legase să ridice capela.

Sfântul ține cu o mână crucifixul și o apropiere pe cealaltă de capul copilului, care stă în fața lui cu mâinile împreunate, iar deasupra într-un nor șade Isus cu brațele deschise între doi îngeri în adorație.

Ar mai fi unele opere de amintit, dar credem mai potrivit să le lăsăm la urmă, iar acum să ne ocupăm de purtările acestui pictor, îndemnați fiind de frumoasa și înțeleapta lui pornire de a disprețui banii. Descriindu-i purtarea, vom pomeni pe scurt și unele vorbe ale lui, fără a ieși însă din domeniul picturii.

Așadar, în privința banilor n-a fost niciodată lacom sau zgârcit; dimpotrivă, îi prețuia atât de puțin, încât îi ținea la vedere în cutia de culori, așa că oricine putea să ia din ei oricât poțea. Preocupările lui neconținute pentru artă, precum și odihna de care avea nevoie după atâta muncă îl țineau departe de grija lor și de treburile casnice, așa cum se întâmplă adesea cu oamenii studioși. Disprețuia deopotrivă și ostentația, atât în purtare cât și în pictură. Căuta prietenia oamenilor simpli și fără ambiții. Fugea de înfumurarea curtenilor și de viața de la curte, locuind acolo împotriva voinței lui și preocupându-se atât de puțin de sine, încât oamenii obișnuiți să judece după aparențe nu aveau nici o stimă pentru el. De aceea trăia retras în odăile sale cu elevii, petrecându-și vremea cu pictura, căreia îi zicea Doamna și Stăpîna lui.

Nu se împăca deloc cu firea fratelui său Agostino, care începuse să-și dea aere de curtean, și când îl vedea cu aceștia prin anticamere, îl privea iritat. Aici se mai adăuga și faptul că, deși Annibale umbla îmbrăcat cuviincios și curat, fiind însă mai tot timpul cu gândul la arta lui, nu prea lua seama la barbă și guler; iar uneori, când pleca obosit de la lucru, ieșea puțin, așa cum se afla, ca să ia aer și să se destindă, simțindu-se rușinat când își întâlnea fratele prin palat ori în piață, printre gentilomi, în ținută pretențioasă. Așa încât, într-o zi, cum ieșise din Galerie cu o înfățișare nu tocmai

îngrijită după ceasurile de muncă, s-a supărat când în drum spre odăile lui a dat cu ochii de frate-său care se plimba cu niște cavaleri; și făcându-se că ar avea să-i spună ceva foarte important, l-a chemat deoparte și i-a șoptit: ține minte, Agostino, că ești fiu de croitor! Ajuns în cameră, a luat o foaie de hîrtie și l-a desenat pe taică-său cu ochelarii pe nas, băgînd ața în ac, scriindu-i deasupra și numele, Antonio, iar alături pe bătrîna lor mamă cu foarfeca în mîină. Apoi a trimis desenul fratelui său, care s-a simțit atît de tulburat și de jignit, încît nu mult după aceea, mai adăogîndu-se și alte pricini, s-a despărțit de el și a plecat din Roma. Desenul acesta a fost văzut și de mine și de mulți alții din acest oraș.

Acum să judece fiecare faptul cum va crede, și să-l atribuie josniciei sau nobleței sufletești, căci ar putea să pară că, procedînd astfel, Annibale s-a înjosit pe sine și arta sa, așa cum s-a văzut și din răsplata ce i s-a dat pentru Galerie. Dar dacă ne vom gîndi la celelalte fapte și vorbe ale lui, îi vom recunoaște o fire de înțelept. Căci fiind odată găsit noaptea de străjeri cu un cuțit la el, s-a lăsat dus la închisoare fără să spună că era în slujba cardinalului Farnese; și fiind mai apoi muștrat pentru tăcerea lui, a răspuns că nu i se părea cuviincios să spui despre un om că îl slujește pe altul. În legătură cu aceasta vrem să mai povestim aici cum, venind odată să-l viziteze cardinalul Scipione Borghese, nepotul papei, de cum a aflat că prelatul era la ușă gata să intre, el a ieșit pe altă ușită, nevrînd să fie de față și i-a lăsat pe elevi să-l primească. Aceasta s-a întîmplat pe vremea cînd era bolnav, și bunul papă Paul al V-lea se interesa de sănătatea lui, căci aflînd cît era de priceput, voia să-l pună să-i facă niște picturi. Dar s-ar părea că Annibale, nedreptățit, disprețuia hatîrul celor mari, plecîndu-se în fața nedreptăților sorții.

Vrednic de toată lauda este exemplul pictorilor
131 din antichitate, Zeuxis, Parrhasios, Apelles,

iar dintre moderni, cîntea de care s-au bucurat Rafael și Tițian, ca să nu mai vorbim de strălucirea lui Rubens și a lui Van Dyck, care prin intimitatea lor cu regii și cu cei mari, au adus prețuire și foloase picturii, ridicînd-o din nou la înalta apreciere a artelor liberale și făcînd-o prilej de magnanimitate. Totuși nu este recomandabil ca un pictor sau un sculptor să trăiască prea mult pe la curți, ori să facă cu iscusință pe curteanul, așa cum se vede la unii care, neîmpliniți ca artiști, profită de bunăvoința principilor și de admirația zgomotoasă a mulțimii, care cu timpul se stinge.

Dar Annibale, liber în purtări, era liber și la vorbă, folosind graiul curat al patriei sale. Nu-i lipsea nici iscusința, nici chibzuiala înțeleaptă, iar vorba-i sfătoasă pe neașteptate atrăgea atenția oricui. Trecea apoi și la glume, făcîndu-i adesea pe cei din jur să rîdă. Astfel încît, deși din fire era melancolic, cum se și arăta la început, se potrivea de îndată la vorbele de duh, și cu atîta haz, încît cei care îl auzeau rămîneau încîntați dar și uimiți. Așa se face că spiritele și glumele lui se mai aud și acum în gura artiștilor. Unui pictor prost care, arătîndu-i o pînză mare, zicea că vrea să-i dea un grund alb și apoi să o picteze, i-a spus: mai bine ai picta-o întîi și i-ai da grundul pe urmă! Altul de aceeași teapă, după ce l-a tot ținut ca să-i arate niște desene pentru viitoarele lui opere, i-a spus la sfîrșit: iartă-mă, Annibale, dacă te-am plictisit arătîndu-ți rodul străduințelor mele; iar el i-a răspuns: ba deloc, căci n-am văzut nici unul! Cavalerul Giuseppe d'Arpino¹, auzind că îi criticase o pictură, l-a provocat la duel cu spada; Annibale și-a ridicat penelul și i-a spus: ba te provoc eu! În timpul uneia din multele sale plimbări prin Roma, trecînd pe la San Pietro

¹ Pe numele adevărat Giuseppe Cesari (1568—1640), pictor manierist michelangiolesc, a lucrat la Roma și la Neapole, bucurîndu-se de aprecierea publicului și protecția papilor. Caravaggio și Annibale Carracci au fost dintre puținii care i-au contestat meritele, afirmînd că modul lui de a picta era incorect și superficial.

în Montorio, unde se află celebra pictură cu *Schimbarea la față* de Rafael, a văzut pe un tânăr care copia la poalele dealului niște picturi nu prea bune, făcute pe perete de Giovanni Battista della Marca¹ și alții, și i-a zis: tinere, nu te opri aici jos, ci suie pînă în vîrf — făcînd aluzie la opera lui Rafael. Tânărul i-a răspuns naiv că voia mai întîi să-și facă mîna: ba, dimpotrivă, vrei să ți-o strici, a adăugat Annibale. Stîrnindu-se o rivalitate între Sisto și Domenichino pentru două tablouri, Sisto se lăuda că îl pictase pe al lui în cîteva zile, pe cînd lui Domenichino îi trebuiseră mai multe luni: taci din gură, i-a spus Annibale, Domenichino l-a făcut mai repede decît tine, fiindcă l-a făcut bine.

Cu monseniorul Giovanni Battista Agucchi stătea adesea prietenește de vorbă despre felurite lucruri legate de artă. Întrebat într-o zi de acesta care e deosebirea dintre Rafael și Tițian, el a răspuns că operele lui Tițian erau pictate ca să placă, iar ale lui Rafael ca să minuneze. Faptul că pe acesta îl socotea mai presus de toți ceilalți pictori s-a putut vedea și dintr-un alt răspuns, cînd asista la o discuție despre poezie a unor cunoscuți. Vorbînd ei — după cum e obiceiul multora de a-și da cu părerea despre arte pe care nu le cunosc — îi tot lăudau ba pe Tasso, ba pe Ariosto. Annibale îi asculta cu răbdare, fără să scoată o vorbă; dar fiind întrebat pe care dintre cei doi îl socotea mai bun, el a răspuns că Rafael i se părea cel mai mare poet din cîți au existat vreodată. Întrebat cîndva despre Guido Reni și Domenichino în privința întrecerii lor pentru cele două tablouri de la San Gregorio², a răspuns că Guido i se părea maestrul, iar Domenichino discipolul,

¹ Zis și Montano da Montemoro, pe numele adevărat Giovanni Battista Lombardelli (c. 1535—1592), pictor talentat dar superficial, a lucrat mai cu seamă fresce.

² Este vorba de *Flagelarea sfințului Andrei* de Domenichino și *Sfințului Andrei dus la martiriu* de Guido, ambele în Oratoriul S. Andrei din biserică amintită. Bellori povestește mai pe larg întîmplarea, ca și comentariile lui Annibale în vol. II, pag. 60.

dar că discipolul știa mai multe decât maestrul. O altă vorbă a lui în legătură cu o bătrânică, se va povesti în capitolul despre Domenichino.

Își îndruma elevii cu multă dragoste, instruindu-i nu atât cu vorba, cât cu pilde și demonstrații, și o făcea cu atîta răbdare, încît de multe ori se întrerupea din lucru și, fără vorbă, lua penelul din mîna unuia sau altuia, ca să le arate în practică învățăturile, împărtășindu-le tuturor cu dărnicie ceea ce știa — calitate care este semnul unui spirit foarte fecund. Numeroșii pictori de seamă ieșiți din școala lui sînt o mărturie a științei sale; căci dovada unor cunoștințe într-adevăr bogate este că ele folosesc nu numai celui ce le stăpînește, ci și altora cărora le-au fost împărtășite. Înaintea lui, doar Rafael a mai avut acest merit, cu școala sa vestită, nu și Michelangelo însă, mai degrabă steril decît fecund, iar Țițian s-a temut de Tintoretto, alungîndu-l din casa lui; dar despre lucrurile acestea vom vorbi altundeva.

Annibale dorea să vadă și la elevii săi simplitatea care îi sta în fire; de aceea, fiindu-i adus un tînăr ca să-l instruiască în școala sa, cînd l-a văzut fercheș și spilcuit, l-a privit cu atenție, fără să-i spună nimic; dar cînd tînărul l-a rugat să-i dea vreun desen de copiat, s-a dus la el în odaie și i-a făcut la repezeală pe o hîrtie portretul în culori, în chip ridicol; apoi i l-a dus, spunîndu-i: iată desenul, învață din el cum e bine să faci. Tînărul s-a rușinat și și-a schimbat apucăturile.

Annibale avea obiceiul să iasă cu discipolii lui ca să cerceteze picturile de prin biserici, atît pe cele bune cît și pe cele proaste, spunîndu-le: așa se cade să pictezi, așa nu. Privind la Lateran *Triumful lui Constantin*¹, pictat

¹ Vechea fațadă a Bazilicii Laterane era împodobită cu scene ce reprezentau legenda lui Constantin, astăzi dispărute. Constantin cel Mare (306—337) a fost primul împărat roman care a trecut oficial la creștinism. Afirmînd că ar fi avut niște viziuni, a pus să se scrie numele lui Cristos pe scutul oștenilor în ajunul bătăliei cu rivalul său Maxențiu. După biruință a fost primit triumfal în Roma, adăugînd pe însemnele victoriei simboluri creștine. Din aceste motive a fost foarte des reprezentat în iconografia creștină.

foarte prost, a arătat spre împărat zicînd : cum să crezi că un asemenea nenorocit ar putea să biruiască ? La Vatican însă, în fața bătăliei pictată de Giulio Romano¹, privindu-l pe Constantin cum își secără victorios dușmanii, apoi armele, caii și năvala învingătorilor asupra învinșilor, a început să recite înflăcărat, cu glas tare, versurile lui Tasso : *Cînt sfinte arme, cînt pe Căpitanul*². Apoi, comparînd tabloul cu descrierea acestei bătălii, le-a arătat că și pictura își avea poemul și eroul său.

Dar printre cele mai serioase căutări ale sale în artă amesteca glume și vorbe de duh, după cum îi sta în fire. Și se pricepea la glume nu numai cu vorba, ci și în desene hazlii, multe făcute cu pana. Așa s-au născut portretele comice sau *Caricaturile*, cum se spunea pe atunci figurilor sau trupurilor schimonosite în desen, după cusururile naturale ale fiecăruia, ducînd la o asemănare caraghioasă, care stîrnește rîsul. Acest fel de imitație are în vedere trăsăturile cele mai rele, și este folosit și de poeți. A desenat portretul unui cocoșat, poet laureat, cu spinarea în chip de munte Parnas, cu un Apolo tot cocoșat și cu Muzele ; așa l-a înfățișat și poetul Marino³ în galeria sa de portrete, scriînd : *Purta muntele Parnas în spinare*.

Ca să arătăm și priceperea lui Annibale de a face versuri hazlii pentru desenele sale, iată cele scrise sub portretul unui curtean slut și năsos, care se credea frumos :

*Natura călînd nu cumva să-l greșească
I-a dat gură mare și-urechi clăpăuge,
Doar nasul uitînd să i-l mai potrivească.*

Se mai găsesc cîte unele în mîinile amatorilor, dar cea mai hazoasă și amuzantă dintre toate este cartea cu portrete în caricatură păstrată printre alte desene valoroase de seniorul Lelio

¹ Pictor și arhitect, pe numele adevărat Giulio Pippi (1492—1546), elevul și colaboratorul lui Rafael, a continuat după moartea acestuia decorarea camerelor de la Vatican, unde a pictat în Sala lui Constantin *Bătălia de la Ponte Milvio*.
² *Ierusalimul eliberat*, primul vers. Trad. A. Covaci, Buc. 1969.
³ A se vedea nota 6 de la pag. 60.

Orsini, principe de Nerola, cu felurite chipuri ciudate și caraghioase, desenate cu pana și însoțite de vorbe de duh. Mai făcea Annibale și alt gen de chipuri, atribuind animalelor asemănări cu oamenii. Dar o imitație și mai ciudată era aceea a lucrurilor neînsuflețite, căci putea transforma un bărbat sau o femeie, fie chiar frumoașă, într-o tigaie sau un ulcior, sau cine știe ce obiect neașteptat. Mai născoccea și alte glume hazlii, ca aceea cu orbul care cântă la liră, în vreme ce lângă el, un țăran se apleacă pe furiș și îi sugă cu un pai vinul din clondir; dar în același timp, trage temător cu ochiul la un copil care, răpit de plăcerea cântării, nu bagă de seamă că pe la spate, un câine îi fură pâinea din mână. Desenul acesta l-am păstrat împreună cu altele. N-am să mai descriu însă desenele cu vânători, grădini și alte născociri, căci și așa am zăbovit prea mult.

Așa era firea plăcută, sinceră și omenoasă a acestui pictor, atât de apropiat de sufletele simple și bune, încât nu scăpa nici un prilej de a le face o plăcere dacă îi era cu putință. De aceea nu vreau să trec peste o altă latură a bunătății sale. El primea adesea scrisori din Bologna și aducătorul lor refuza să ia vreun ban pentru osteneală, dându-i însă de înțeles că, în loc de plată, ar prefera să-i facă un tablou cu mâna lui, și i-a adus pânza; lucru pe care pictorii îl pătesc adesea cu tot felul de pisălogi, care pentru cel mai mic serviciu le trimit imediat pânza acasă, și vor un original, sau măcar o copie retușată. Pe scurt, știind Annibale că acela era om de treabă, i-a făcut bucuros o mică *Fecioară dezvelindu-și pruncul* adormit la sân; am văzut-o împreună cu Lanfranco, care a povestit întâmplarea și mărinimia maestrului. După ce a terminat Galeria și schela a fost dată jos, Annibale zugrăvea ușile false în tovărășia zidarilor care făceau alte treburi; când s-a făcut ora prânzului, a cerut să i se aducă mîncarea și, fără masă așternută, s-a așezat pe bîrnele schelei, spunînd 136

vesel : să mîncăm, tovarăși, că doar muncim împreună !

Aici mă întorc cu gîndul la amărăciunea lui Annibale, care din zi în zi era tot mai abătut de melancolie, lîncezindu-i și trupul și spiritul. Sfătuit de medici să schimbe aerul, a așteptat să vină primăvara, ca să plece la Neapole, unde a încercat să se destindă și să-și învioreze gîndurile. Dar după scurtă vreme, grăbit să se întoarcă la Roma, a pornit la drum cînd începuse căldura cea mare, care este de obicei primejdioasă ; însă nu asta i-a grăbit moartea, ci aventurile amoroase, despre care nu le-a spus nimic medicilor, așa că, nepreveniți, ei i-au lăsat sînge din vînă. Dar cum zăcea doborît de febră mare, nici un remediu nu i-a mai putut ajuta : la cîteva zile după întoarcere, s-a stins din viață la 15 iulie 1609, în primul ceas al nopții, în vîrstă de 49 de ani. Știm că aceeași nenorocire i s-a întîmplat și lui Rafael, căruia Annibale a vrut ca, după moarte, să-i țină toyarășie în mormînt, așa cum în viață îl urmase ca pe un maestru în pictură.

A murit cu sentimente pioase, cerînd să fie înmormîntat în biserica Della Rotonda, care este vechiul Panteon¹, astăzi închinat Fecioarei și tuturor sfinților ; astfel încît acel templu ilustru de atîtea secole prin măreția romană și prin noblețea arhitecturii, va dobîndi o nouă faimă adăpostind rămășițele celor doi pictori celebri, ale căror suflete mari putem nădăjdui că s-au întîlnit în cer întru Domnul. A doua zi după moarte, nepotul său Antonio Carracci a avut grijă ca trupul lui Annibale să fie expus în biserică pe un catafalc, punîndu-i la cap tabloul pictat de el reprezentînd *Încununarea*

¹ Panteonul din Roma, clădit de Agrippa, generalul împăratului August, în anul 27 î. e. n. a fost transformat în bazilică creștină, unde sînt îngropate diferite personalități de seamă.

cu spini a lui Isus batjocorit de iudei, făcut pentru cardinalul Farnese. În jur străluceau o mulțime de lumânări, iar la ceremonia religioasă a asistat monseniorul Agucchi, care îi închisese ochii, împreună cu mulți din nobilimea romană, Giovanni Battista Crescenzi ¹, pictor și arhitect și toată Academia San Luca ². Aflându-se vestea, mulțimea venise să vadă ceremonia și rămășițele pămîntești ale lui Annibale, ca și cum ar fi privit din nou, în același loc, pe Rafael întins în sicriu. Toți se arătau îndurerați: discipolii lăcrimau, plîngîndu-l pe maestrul și părintele lor, iar ceilalți suspinau pentru pierderea suferită de pictură, socotind că o dată cu ochii lui închiși se stingeau și luminile culorii, și sărutau acea mîna moartă, care se pricepuse să dea suflu și viață umbrelor.

După ce a fost depus trupul în mormînt, Antonio a hotărît să-i ridice unchiului său un monument pios, cu o inscripție compusă de monseniorul Agucchi; dar amînînd lucrarea și fiind apoi el însuși surprins de moarte, monumentul nu a mai fost executat. Cum însă am păstrat foaia originală cu inscripția întocmită atunci de acest învățat, o transcriu pentru ca vreodată să se poată citi săpată în marmura mormîntului, sau măcar să rămînă aici, ca elogiu în amintirea vieții sale:

Dat fiind că eu cunosc foarte bine calitățile defunctului Carracci, am încercat ieri să le exprim într-un epitaf, referindu-mă la cele două merite principale, fără a le prejudicia însă pe celelalte.

¹ Personaj important în acea epocă, fiind suprintendentul papei pentru lucrările de construcții.

² Dintre primele academii de pictură italiene, născute prin separarea meșteșugarilor de artiștii propriu-ziși, se intitulă oficial *Accademia romana di belle arti denominata di San Luca*. A fost întemeiată în 1577 cu sprijinul papei Grigore al XIII-lea și protejată de cardinalul Federico Borromeo și pictorul Federico Zuccari, care a devenit „principele” ei în 1593. A ajuns curînd la un mare prestigiu, fiind apoi luată ca model de alte academii din Italia și străinătate.

D. O. M.
 ANNIBALI CARRACIO BONONIENSI
 PICTORI MAXIMO
 QVI IN PINGENDIS ANIMIS SENSIBVSQVE
 EXPRIMENDIS
 GLORIAM PENNICILLI AVXIT
 OPERIBUS SVIS CVM CAETERA OMNIA
 TVM IN PRIMIS
 VENUSTATEM ET GRATIAS CONTVLIT
 QVAS ADMIRARI MAGIS QVAM IMITARI
 ARTIFICES
 POSSVNT
 ANTONIVS CARRACIVS PATRVO
 INCOMPARABILI ¹

După ce am făcut epitaful, a venit la mine nepotul său Antonio, și când i-am tradus sensul, a spus că îi place, dar că ar fi vrut totuși să nu fie lăudat nimic în special, ci să se arate mai degrabă că el a fost la fel de eminent în toate privințele. Și cu adevărat este greu de spus în care anume a fost mai bun; deși în cele două privințe amintite mai sus — care sînt deosebit de dificile, a doua fiind proprie lui Apelles — îi întrecea pe toți. Ne-am mai gîndit și că, față de mărimea pietrei, poate că epitaful ar fi fost prea lung, așa că l-am scurtat în forma următoare:

D. O. M.
 ANNIBALI CARRACIO BONONIENSI
 PICTORI MAXIMO
 IN QUO OMNIA ARTIS SVMMA
 INGENIVM VLTRA ARTEM FVIT
 ANTONIVS CARRACIVS PATRVO
 INCOMPARABILI ²

¹ Lui Annibale Carracci din Bologna, / pictor fără seamăn / care, zugrăvind suflete și exprimîndu-le sentimentele, / a sporit gloria penelului. / El a dat operelor sale toate însușirile, / dar îndeosebi o eleganță și un farmec / pe care artiștii pot mai degrabă să le admire / decît să le imite. / Antonio Carracci neasemuitului său unchi.

² Lui Annibale Carracci din Bologna, / marele pictor / în care au sălășluit toate însușirile supreme ale artel / și al cărui geniu a fost mai mare decît însăși arta. / Antonio Carracci, neasemuitului său unchi.

Și pentru că s-a discutat ca Academia noastră San Luca să se îngrijească de săparea acestei inscripții în Rotondă, alături de a lui Rafael, am adăugat următoarele versuri :

QVOD POTERAS HOMINVM VIVOS
EFFINGERE VULTUS
ANNIBAL HEV CITO MORS INVIDA
TE RAPVIT
FINXISSES VTINAM TE MORS DECEPTA
SEPVLCRO
CLAVDERET EFFIGIEM VIVUS ET IPSE
FORES ¹

Acestea au fost scurtele funeralii închinat lui Annibale ; dar dacă nu mă înșel, cea mai demnă pompă pe care o putea avea la moartea sa i-a fost hărăzită de faimă, care, cu flacăra tot atîtor facile cîte au fost luminile penelului său, n-a însoțit un mort la groapă, ci a sporit în tenebrele mormîntului strălucirea unui nume ilustru. Și așa cum e admirat acum, în epoca prezentă, faima îi va transmite numele în secolele viitoare, pecetluit de nemurire.

Annibale avea fața de culoare oarecum măslinie, umbrită de o melancolie îngîndurată, cu ochii ageri, fruntea largă și nasul rotund. Părul bătea înspre blond ; nu își rădea barba, ci o rotunjea, lăsînd-o să crească în voie. În rest era proporționat, iar portul îi era însoțit de o expresie plăcută și modestă.

Rămînem obligați studiilor și erudiției sale, venerîndu-l ca restaurator și îndrumător al artei redeșteptate, căci el a readus din nou la viață desenul și culoarea din starea în care decăzuseră în Lombardia și la Roma. S-a apropiat mai cu seamă de suavitatea și puritatea lui Correggio și de vigoarea și distribuirea culorilor a lui Tițian, iar de la modul de imitare al acestui maestru a trecut la ideile mai perfecte și la arta mai purificată a grecilor. Care dintre statuile lui Agasias ²

¹ Fiindcă puteai să pictezi chipuri vii omenеști, Annibale, / Moartea pizmașă curînd, vai, prea curînd te-a răpît. / Propriu-ți chip de-l pictai, în mormînt, păcălită, / Moartea pe el l-ar fi închis, tu rămînînd însuți viu.

² Sculptor grec din Efes (sec. IV î. e. n.), vestit pentru admirabila statuie numită *Gladiatorul*, care se păstrează la Luvru.

sau Glycon ar putea fi socotite superioare celor simulate în clarobscur prin figurile de *termini* din Galeria Farnese? Care Herculi, sau poate giganți ai lui Michelangelo ar putea trece înaintea Hercuilor și Polifemilor pictați de el? El a arătat cum se puteau trage foloase de la Michelangelo, așa cum n-au izbutit alții, iar astăzi nici nu se mai încearcă : neluînd în seamă maniera și anatomiele din *Judecata de apoi*, el și-a ridicat privirile la minunatele nuduri din despărțiturile de pe boltă, înfățișîndu-le cu tot atîta măiestrie în picturile sale din Galerie. S-a dedicat studierii lui Rafael și, pornind de la el ca de la un maestru și îndrumător în compoziție, a ameliorat invențiunea și s-a preocupat de redarea sentimentelor și a grației în imitarea perfecțiunii. Stilul său propriu a fost acela de a îmbina Ideea cu natura, întrunind cele mai nobile virtuți ale măestrilor din trecut ; iar mama natură nu s-a temut să vadă cum, datorită lui, îndrăzneala și gloria artei se ridicau mai presus de ea. În privința asta țin să transcriu aici mărturia lui Albani, chiar cu cuvintele lui din scrisorile ce mi-a trimis, vorbind despre Annibale și Agostino :

Nu se poate zice că au învățat stilul doar din operele lui Correggio, căci au fost și la Veneția și apoi la Roma ; mai curînd putem spune că și de la Tițian, iar în urmă și de la Rafael și Michelangelo laolaltă, alcătuiindu-și o manieră inspirată din toți maeștrii mari, un amestec ce pare să se înrudească cu cei mai buni, după cum se vede în Galeria Farnese, unde mai presus de toate este invențiunea și desenul. Dar Ludovico, rămas singur la Bologna, nu pare, după judecata cunoscătorilor, să țină pasul cu Annibale, care a luat-o cu mult înaintea vărului său, văzînd pe lîngă operele lui Rafael și admirabilele statui antice.

Cei ce cîrtesc mereu și judecă cu severitate sînt de părere că Annibale a dobîndit la Roma
141 un stil mai curat, dar că, pe de altă parte, nu

a progresat în privința culorii. Ba chiar pun coloritul din sala seniorilor Magnani¹ mai presus de acela din Galeria Farnese, pretinzând că la Bologna era culoarea mai bună, pe când la Roma era mai bun desenul. Se mai spune și că, în Galerie, ornamentația în imitație de stucatură cu figurile de *termini* și celelalte nuduri este mai bine făcută decât scenele pictate. La aceasta nu vreau să adaug decât ceea ce spunea Nicolas Poussin, anume că în aceste despărțituri ornamentale, Annibale, întrecându-i pe toți pictorii dinainte, s-a depășit și pe sine, căci pictura nu a oferit niciodată ochilor o ornamentație mai uimitoare; și că scenele pictate au meritul unic de a fi cele mai bune compoziții după ale lui Rafael. Cît despre coloritul picturilor de la Roma, pe lângă tablourile cu *Sfîntul Grigore* și *Samari-teanca*, scenele din *camerino* Farnese și celelalte din Galerie, cu Mercur, Paris, Jupiter, Junona și Ganimede sînt exemple admirabile de culoare, ca și fiecare din minunatele nuduri de sub *termini*; dealtfel, întreaga Galerie în ansamblu vădește vigoarea și armonia desăvîrșită a pene-lului său, fapt care, într-o lucrare atît de vastă, merită cea mai înaltă prețuire.

Cît despre talentul lui Annibale, s-ar putea zice că era favorizat de propria-i Minervă în inventarea și executarea cu ușurință a celor mai grele lucrări. Iar mintea îi era deosebit de limpede, nu numai pentru el însuși, ci și pentru ceilalți, pe care îi lămurea repede, deschizîndu-le calea, așa cum a făcut cu frații săi și cu atîția discipoli, luîndu-i parcă de mîna ca să-i scoată din întuneric și bîjbîieli.

Cu toate acestea, întîmpina și el uneori greu-tăți, neputînd ajunge cu opera la perfecțiunea gîndului, după cum se vede din repetatele studii făcute pentru figura lui *Hercule susținînd uni-versul*, imitată după un alt Hercule antic de marmură din palatul Farnese. Pînă să-i găsească

¹ Este vorba de friza cu scenele inspirate de întemeierea Romei, analizată la început, despre al cărei colorit a spus și Bellori că nu s-a văzut mai bun în timpu-rile noastre.

poziția perfectă, a încercat multe desene și schițe, dintre care am văzut mai bine de douăzeci, năzuind către acea îmbinare desăvârșită a liniilor, care să constituie un întreg. Dar după ce a obținut în această figură tot ce putea da arta și natura, n-a mai lăsat nici o soluție posibilă celor doi artiști atât de talentați, Albani și Domenichino, care, trebuind să reprezinte același subiect cu Atlas în locul lui Hercule, nu au putut să-i schimbe liniile principale, și au socotit că e mai bine să-l copieze decât să-l strice; aceasta spre marele merit al lui Annibale, dar totodată și al lor. S-a întâmplat de câteva ori să dea jos părți din scenele sau din ornamentele zugrăvite în Galerie, nemulțumit de faptul că ideea rămânea superioară lucrării; iar când refăcea, își sporea bucuros osteneala, folosindu-se nu numai de desene îngrijite, ci și de cartoane sau chiar de tablouri în ulei.

Dar pentru a întregi portretul nostru, ne vom ocupa și de unele cusururi ale sale. Adevărul este că, pe lângă atâtea virtuți laudabile, Annibale a lăsat în desenele lui și urma unor metehne, ducând câteodată glumele prea departe, pînă la lucruri de prost gust. Cu firea lui cinstită, se lăsa uneori înșelat și îmbrobodit, așa cum i s-a întâmplat cu un elev al său, Innocenzio Tacconi; acesta căpătase mare trecere la el și, ca să-și apere interesele, nu mai lăsa pe nimeni să se apropie de maestru. A izbutit să-i țină la distanță pe Guido Reni și pe Albani, ba chiar și pe fratele său, Agostino, pînă la moarte. Abia atunci și-a dat seama Annibale de pierderea suferită, și s-a îndepărtat prea tîrziu de acest elev, care nu a progresat ca ceilalți în artă, cum se întâmplă cu cei care, în loc să învețe, umblă după favorurile și bunăvoința maestrului.

În legătură cu aceasta, nu pot să nu spun că, dacă Annibale s-ar fi folosit la timp de fratele său și de marea lui școală, multe lucrări de seamă n-ar mai fi încăput pe mîna altora, care le-au executat destul de prost, și nu au corespuns liberalității înalților pontifi; căci pictura

decăzuse și nu mai era o artă a imitației, ci ajunsese un meșteșug, o muncă manuală. Paul al V-lea și-a dat seama de acest lucru și, aflînd de valoarea lui Annibale, a poruncit să se încerce tot ce era cu putință pentru a-i stăvili boala. Dar el nu mai era în stare să picteze, iar bunul papă a hotărît ca lucrările să fie date Bolognezilor, cum erau numiți pe atunci frații Carracci și elevii lor, cum s-a întîmplat pe urmă cu Antonio și mai ales cu Guido Reni. Iar școala s-ar fi afirmat mai repede, dacă pictorii din Roma, culcați pe laurii lor, nu i-ar fi stat în cale multă vreme.

Ne mai rămîne acum să amintim de alte cîteva opere în afara celor descrise. La San Onofrio, în capela familiei Madruzzi, este de mîna lui Annibale tabloul cu *Sfînta casă purtată în zbor de îngeri*, avînd deasupra pe Fecioara cu pruncul, care toarnă apă dintr-un vas și stinge flăcările Purgatoriului, închipuite jos printre stînci¹. În biserica S. Maria del Popolo, în capela medicului Cerasi, a făcut tabloul *Înălțării Fecioarei* cu apostolii și desenul pentru scenele în frescă de deasupra: *Isus ducîndu-și crucea îi apare sfîntului Petru* și arată către orașul Roma; *Sfîntul Pavel în extaz* pe globul lunii în fața lui Cristos; iar la mijloc, *Încoronarea Fecioarei*. Toate trei sînt zugrăvite de Innocenzio Tacconi și retușate de mîna lui Annibale. A mai făcut cartonul pentru *Fecioara cu pruncul* de la Santa Brigida, care a fost zugrăvit însă de unul dintre discipolii săi. A mai pictat tabloul de la San Francesco a Ripa, în capela familiei Mattei, unde e reprezentat *Mîntuitorul mort*, cu capul în poala Fecioarei, Magdalena ștergîndu-și lacrimile cu pletele și sfîntul Francisc cu mîinile la piept, meditînd asupra patimilor, pe cînd doi îngerași arată spre rănile de la picioare și de la mîini. La biserica San Gregorio de pe Monte Celio, în capela ridicată de cardinalul Antonio Maria Salviati, se poate admira tabloul cu *Sfîntul*

¹ Tabloul e cunoscut sub titlul *Madona din Loreto*, deoarece reprezintă legenda transferare a casei din Nazaret la Loreto.

Grigore, îngenuncheat cu brațele desfăcute, rugându-se pentru sufletele din Purgatoriu. Se desprinde în culori vii portretul sfântului pontif, îmbrăcat cu stihar și cu felonul¹ pe umeri. Stă între doi îngeri, care îl asistă la rugăciune : unul cu mâinile pe piept, celălalt arătându-l pe sfânt Fecioarei, care e zugrăvită pe o altă latură a capelei, și pare să-i vorbească sfântului Grigore. Deasupra acestuia se vede sfântul Duh în chip de porumbel răspîndind lumină, și alți doi îngeri în adorație.

În afară de lucrările din Roma, se poate vedea în biserica Santa Casa din Loreto tabloul cu *Nașterea Fecioarei*, cu cîteva femei care privesc spre copila din brațele moașei ; una dintre ele, îngenuncheată, se apleacă să-i sărute mîna ; Tatăl ceresc strălucește într-o slavă de îngeri, cu brațele desfăcute. În Domul din Spoleto se află un tablou cu *Sfînta Maria mană de aur*, de asemenea o operă valoroasă a lui Annibale : Fecioara, șezînd pe nori și încoronată de doi îngeri, întinde un șervet plin cu mană de aur pruncului Isus care, stîndu-i în brațe, cu o mîna ia, și cu alta împrăște roua prețioasă. Dede-subt, un înger desfășoară un sul cu cuvintele : SUB TUUM PRAESIDIUM². Jos pe pămînt sînt îngenuncheați sfîntul Francisc, cu brațele desfăcute, și tovarășul său cu mâinile împreunate, rugîndu-se, iar de partea cealaltă, sfînta Doroteea cu o mîna la piept și cealaltă întinsă, avînd înapoia ei un înger cu un coș plin de trandafiri, iar în depărtare se deschide o prveliște : pe tablou e însemnat anul 1591, cînd a fost pictat. Aproape de Roma, la mînăstirea de la Grottaferrata, pe altarul din capela zugrăvită de Domenichino, se află un tablou făcut de mîna lui Annibale : *Fecioara cu pruncul în slavă și sfinții abați Nilo și Bartolomeu*.

Dintre celelalte tablouri aflate pe la particulari și pe la prinți, care își ilustrează strălu-

¹ Pelerină scurtă pe care o imbracă preoții peste celelalte veșminte în timpul slujbei.

² Sub ocrotirea ta (în lat.).

cirea cu picturi celebre, vom pomeni aici câteva despre care avem cunoștință. O *Danae* minunată¹, culcată goală pe pat, se ridică puțin și întinde mîna afară din polog, ispitită de ploaia de aur, iar pe jos, un amoraș care și-a golit tolba de săgeți și o umple cu bani de aur. Acest tablou a fost dăruit în original de prințul Camillo Pamphili serenisimei regine Cristina a Suediei, care îl ține la mare cinste printre operele celor mai celebri artiști. În Vila Aldobrandini, pe Quirinal, strălucește *Încoronarea Fecioarei*, între Tatăl ceresc și Isus, deasupra unei salve de îngeri, și micul tablou cu *Isus arătîndu-se sfîntului Petru*. Mai sînt apoi altele în formă de semicerc, cu priveliști și figuri din Scriptură, de mîna lui Annibale și a discipolilor săi, care se aflau în lunetele capelei din palatul Aldobrandini pe Corso. Foarte valoros este micul tablou din Vila Borghese, cu *Sfîntul Anton chinuit de demoni* monstruoși, zăcînd cu mîinile întinse către Domnul, care i se arată ca să-l ajute. Altele două, pe aramă, aparțin ilustrului monsenior Lorenzo Salviati: într-unul e reprezentată *Fecioara cu pruncul și sfîntul Francisc* pe care îl binecuvîntează, iar acesta, cu un genunchi la pămînt și cu mîinile la piept, e mistuit de dragoste divină, avînd alături un înger care îi ține mîna pe umăr. În celălalt tablou, *Fecioara cu pruncul* e așezată pe marginea coșului, strîngînd la piept copilul care ține un măr, iar sfîntul Ioan copil se uită la el, trăgînd de mantia Fecioarei, în vreme ce, de partea cealaltă, sfîntul Iosif s-a oprit din cititul unei cărți, cu ochelarii în mînă. Acest mic tablou era mereu copiat pentru frumusețea lui, pe cînd se afla la Vila Montalto, și se strica de mîinile celor ce-l copiau.

Nu există exemplu care să egaleze imaginea lui *Hercule copil, sugrumînd șerpii în leagăn*².

¹ Altă muritoare frumoasă iubită de Zeus. Cum tatăl ei, regele Argosului, o ținea închisă într-un turn de aramă din pricina unei prevestiri nefaste, zeul s-a prefăcut în ploaie de aur pentru a putea ajunge la ea. Din împreunarea lor s-a născut viteazul Perseu.

² Hera, mîniată de infidelitatea soțului ei, trimite doi șerpi să-lucidă pe Hercule zămislit de Zeus cu o muritoare, dar micul erou îi sugrumă cu mîinile lui.

Chipul eroului este pictat pe o tăblie mică din lemn de nuc, cam de o palmă; este dedicat ilustrului monsenior patriarh¹ Camillo Massimi; a fost pictat pentru seniorul Corradino Orsini, care i-a arătat multă dragoste lui Annibale; și mai avea pictat tot de penelul acestuia pe *Sfântul Ioan arătînd către Isus* cu o mîină și ținînd cu cealaltă crucea de trestie; este așezat pe o piele de tigru, iar poziția e foarte izbutită căci, văzut din profil, își întoarce fața spre privitor, de pe umăr căzîndu-i o eșarfă roșie. Ludovico Cigoli² a adăugat în depărtare figura lui Isus, iar tabloul se află astăzi în palatul înălțimii sale, cardinalul Flavio Chigi. Annibale a pictat încă un *Sfînt Ioan* așezat cu o mîină pe pămînt și cu cealaltă arătîndu-l pe Isus; apoi o pînză înaltă cam de patru palme, cu *Samariteanca* smerită în fața lui Isus, care arată cu mîna spre oraș, în timp ce apostolii se apropie. Acest tablou a fost făcut de Annibale pentru o întrecere cu alți pictori ce trebuiau să picteze biserica San Pietro din Perugia, și se afla în casa familiei Oddi din acel oraș; dar acum cîțiva ani a fost vîndut și dus în Olanda.

Printre lucrările mai mici, a pictat pentru cardinalul Sannesi *Lapidarea sfîntului Ștefan*, care, lovit de pietre, invocă în genunchi numele Domnului, care-i trimite îngerul cu coroana și cu ramura de palmier. Scena este situată afară din oraș, într-o privesc minunată; apoi, *Sfîntul Ioan predicînd printre copaci*, unde se vede și un mic rîu cu o barcă; *Fuga în Egipt*, cu Fecioara ducînd pruncul în brațe, și sfîntul Iosif care mîină măgărușul, coborînd un drum înclinat, în timp ce îngerii presară din văzduh trandafiri și flori. Toate trei pot fi admirate astăzi la Paris, în camerele Maiestății Sale. În același oraș, la seniorul de Liancourt, se află *Închinarea păstorilor*: Fecioara, cu mîinile la

¹ Titlu onorific acordat unor arhiepiscopi catolici.

² Ludovico Cardi, zis Cigoli (în orig. *Civoli*), pictor, sculptor și arhitect toscan manierist, născut la Empoli în 1559. A lucrat în orașul său, la Florența, iar din 1604 la Roma, unde a murit în 1613.

piept, se închină pruncului culcat pe jos în paie ; de o parte sfântul Iosif și de jur împrejur păstorii i se închină și ei ; cerul se deschide într-o slavă de îngeri, care cântă din gură și la instrumente, într-un colorit ce redă armonia cerească. Mai este un alt tablou cu *Închinarea păstorilor*, cu figuri mai mari : Isus e culcat în iesle, sub lumina vie ce se răspîndește și asupra mamei care îl dezvelește și asupra îngerilor apăruiți în spate, închinându-i-se cu mîinile împreunate, strălucitori în contrast cu un zid în umbră, pe care stau alți trei îngerași ținînd o filacteră. Păstorii i se închină, iar în față un flăcăiaș ține un porumbel și se întoarce către părintele său care, cu pălăria în mîină, stă cu un genunchi la pămînt și îmbrățișează un alt copil ; acesta îi pune un picior pe genunchi și se uită cu mîinile împreunate la prunc. În spate se află un om fără barbă, îngenuncheat, și mai apare capul unui bătrîn în picioare, care își ferește ochii cu mîna de strălucirea divină, iar un altul se ridică întinzînd brațul ca să arate spre noul născut, figuri grupate laolaltă în aceeași acțiune. De partea cealaltă, înapoia Fecioarei, este un păstor în picioare, care cântă din cimpoi¹.

Am ținut să amintesc de acest tablou, deși nu se știe unde se află originalul, dar o copie de mîna lui Domenichino a trecut în Franța. Annibale a urmat aici modul de a lumina al lui Correggio, din tabloul cu *Nașterea*, care se afla la Reggio, iar acum e în palatul preaînaltului Duce de Modena ; îl studiasse mult cînd fusese în Lombardia, și mai există o copie mică, pe aramă, de mîna lui, la excelența-sa Don Lelio Orsini prinț de Nerola, executată cu cea mai mare atenție și desăvîrșire. Un alt tablou al lui Annibale, al cărui original nu se găsește dar a existat o copie de mîna lui Lanfranco, o reprezintă pe *Suzana și cei doi bătrîni* : unul cu degetul pe buze în semn de tăcere trage de cearceaful care

¹ Păstorul cu cimpoiul se află de fapt în fața Fecioarei, în spate fiind sfântul Iosif, iar bătrînul care-și ferește ochii stă tot în genunchi, lingă el, și e fără barbă.

o acoperă, iar celălalt încalecă parapetul fîntîinii ca să o vadă goală. La Paris, în cabinetul seniorului de la Noue¹, care de asemenea e cunoscut pentru tablourile sale de pictori renumiți, se află la loc de cinste un tondo² nu prea mare, reprezentînd un *Popas în fuga din Egipt*, cu Fecioara cu pruncul în brațe și sf. Iosif ținînd măgărușul de căpăstru, cu îngeri în văzduh și o priveliște încîntătoare. Tot acolo se mai află și tabloul cu nimfa *Calisto la baia Dianei* și *Venus la fîntînă cu Grațiile* care îi aranjează părul.

Nu trebuie trecut cu vederea meritul acestui artist în privința peisajelor, care astăzi sînt un exemplu pentru alegerea cadrului, deoarece el zugrăvea îndeosebi priveliști plăcute, cu așezări cîmpenești; căci atît în cele pictate, cît și în cele desenate cu pana, i-a întrecut pe toți, în afară de Tițian, care a fost cel dintîi în acest fel de imitație. De asemenea a excelat în desenarea scenelor și a figurilor în stilul cel mai desăvîrșit și natural, redînd pînă și în schițe formele caracteristice și expresia fiecăruia, după cum se poate vedea în colecțiile seniorilor amatori de desene. Desăvîrșirea lor stă alături de aceea a gravurilor făcute în acvaforte și cu burinul³, dintre care cele mai multe vor fi amintite în continuare.

Gravuri de mîna lui Annibale Carracci

Închinarea păstorilor. De o parte Fecioara, de cealaltă păstorii închinîndu-se și aducînd prinos un ied și un miel. În mijloc, trunchiul unui copac înfipt în pămînt, iar în spatele Fecioarei,

¹ În text: *signore della Nua*; în indicele ediției după care s-a făcut traducerea este corectat de *Noailles*; în monografia lui Donald Posner, indicată în bibliografia noastră, apare *abatele de la Noue*; am optat pentru această formă care pare cea mai verosimilă.

² Denumire dată unor tablouri rotunde sau ovale, în general de dimensiuni mici.

³ Dălțiță de oțel, folosită în gravură pentru a scobi conturul desenului pe placa de metal, spre deosebire de procedeul de acvaforte, unde săparea se face cu acid azotic.

sfântul Iosif dă fîn măgăruşului : gravură în acvaforte, in-octavo.

Fecioara şezînd cu pruncul în braţe, care ţine o mînă pe răcliţa sfintei Clara, iar în spate e sfântul Iosif : acvaforte, in-cvarto.

Fecioara cu pruncul în leagăn, care îl îmbrăţişează pe sfântul Ioan copil, iar sfântul Iosif şade rezemat, citind dintr-o carte : acvaforte, in-cvarto.

*Fecioara cu pruncul întinzînd o ceaşcă sfîntului Ioan*¹, care bea ; în spate e sfînta Ana : acvaforte, in-octavo.

Încununarea cu spini. Isus e aşezat cu mîinile legate în faţă ; un soldat îi întinde trestia, iar altul îi apasă pe cap cununa de spini : acvaforte, in-cvarto.

Pietă. Isus e întins pe un linţoliu, cu capul în poala maicii lui, căreia i se face rău şi e sprijinită din spate de una dintre Marii, iar sfântul Ioan susţine braţul Mîntuitorului şi îi arată Magdalenei rana : acvaforte, in-octavo.

Magdalena îndurerată, şezînd pe o rogojină, priveşte la crucifixul legat de un copac în pădure : acvaforte, in-cvarto.

Sfîntul Ieronim cu piatra în mînă : acvaforte, in-cvarto.

Suzana la scăldat, acoperindu-şi sîinii, se întoarce spre cei doi bătrîni, văzuţi în semifiguri pe parapetul fîntîinii ; unul o roagă, altul o ameninţă arătînd spre oraş : acvaforte, in-folio.

Venus dormind goală pe un pat, cu un satir la picioare, care îi trage învelitoarea ; la căpătîi, Amor îl ameninţă cu degetul pe buze : acvaforte, in-cvarto.

Aceste desene gravate cu apă tare sînt retuşate cu burinul, căci Annibale a învăţat de tînăr cu fratele său Agostino să mînuiască dăltiţa, şi a gravat cu burinul cîteva *Portrete* pentru cartea cu oameni iluștri din Cremona, publicată de Campi².

¹ Bellori a omis să menţioneze că este vorba de sfîntul Ioan copil.

² Lucrarea lui Antonio Campi se numea *Cremona fedelissima città e nobilissima colonia dei Romani* ; a apărut în 1585, cuprinzînd multe gravuri.

A mai făcut o *Fecioară cu sfântul Ioan copil plângând*, fiindcă pruncul Isus i-a luat o păsărică ; o glumă copilărească de o mare naturalețe ; gravură cu burinul, in-octavo, tipărită în 1587.

Sfântul Francisc așezat pe un trunchi culcat de-a curmezișul, strânge la piept crucifixul, contemplând un craniu în poală : gravat cu burinul, in-octavo, anul 1585.

Dar și mai frumos decât acestea este *Silenul* gravat pe o farfurioară de argint a cardinalului Farnese, pereche cu alta gravată de Agostino ; Silenul e așezat, iar un satir îngenuncheat în spatele lui îi sprijină burduful cu vin, pe care un faun i-l apropie de buze, turnându-i în gură. Pe margini e ornamentată cu o ghirlandă de viță de vie și struguri. Această compoziție egalează prin desen și gravare stilul lui Marcantonio¹ și frumoasele gravuri după Rafael, în cea mai desăvârșită inspirație antică.

Samariteanca și *Sfântul Rocco* sînt gravuri făcute în acvaforte de Guido Reni, deși semnate cu numele lui Annibale, care a conceput doar desenul.

Printre multele tablouri și lucrări pe care nu le mai pomenim aici ca să nu zăbovim prea mult, nu putem neglija însă cîteva făcute pentru cardinalul Farnese. De pildă o *Pietà*, cu Fecioara la mormînt, care susține la piept capul fiului mort, și întinde o mînă, privind îndurerată ; un înger aș atinge cu degetul spinii cununii și redă foarte expresiv durerea resimțită. Pentru același cardinal a mai pictat plafoanele unor încăperi mai mici, ajutat de elevii săi ; a reprezentat în diferitele despărțituri *Aurora*, *Ziua*, care este Soarele cu lira, și *Noaptea*, cu cei doi copii, unul alb și altul negru, dormindu-i în brațe. Sînt zugrăvite după idei și peisaje originale, cu jocuri de amorași pictați în galben. Printre alte tablouri este apreciat cel cu *Rinaldo* și *Armida*,

¹ Marcantonio Raimondi (c. 1480 – 1534), gravor bolognez, a studiat la Veneția și Roma pe Dürer și Rafael, ale cărui opere le-a reprodus.

avînd figurile pictate ceva mai mari decît în natură. Cu capul pe pieptul ei, tînărul îi ține în față o oglindă în care ea se privește și își așază părul, iar în pădure se zăresc cei doi războinici ascunși, după descrierea lui Tasso¹.

Dar pentru farmecul inspirației, merită să amintim de *Venera dormind printre amorași*. Și ca să încheiem în mod plăcut și instructiv viața acestui artist, vom face aici o descriere amănunțită a acestui tablou, urmărind doar sentimentul pe care-l trezește, și-l vom reda într-un stil mai ales, ca să se potrivească cu grația subiectului.

Venus

dormind printre amorași

Țărmul atît de plăcut pe care îl vezi, cu copaci și cu poame, este al insulei Cipru, fericită nu numai prin bogăția roadelor sale, ci mai cu seamă pentru că e consacrată lui Venus. Dar înainte de a privi la joaca amorașilor din jur, să ne uităm la zeița adormită prin harul picturii, care i-a vegheat somnul cu culorile oferite de Grații. Venera se odihnește pe patu-i bogat, iar copilașii ei înaripați se joacă în voie, împrăștiați prin grădina încîntătoare. Copacii se învoaltă printre luminișuri presărate măiestrit de natură, și printre crengi se zăresc vesele cîmpii, dincolo de marginea cărora se arată liniștea mării și munții cei înalți în depărtare.

Din copacul cel mai apropiat atîrnă un vâl mătăsos de culoarea viorelei, care se desface închipuînd un polog regesc; așternutul pufos e acoperit cu o țesătură mătăsoasă, de culoarea focului, brodată cu fir de aur. Pe patul acesta e culcată Venera goală, cu trunchiul ridicat, și cum stă cu genunchii puțin aduși, îndoaie mai mult un picior, dezvăluindu-l pe celălalt într-o frumoasă asimetrie. În somnul ei liniștit părăindu-i că perna cea moale nu e un reazem destul

¹ Ierusalimul eliberat, XVI, 18-27.

de vrednic pentru chipu-i ceresc, și-a petrecut ușor brațul stîng pe după cap, aducînd lîngă tîmplă mîna cu degete trandafirii. Brațul drept pus peste pîntecul fraged lasă mîna albă să odihnească între coapse, păzitoare a comorilor lui Amor.

Acum înțelegi, cititorule, cu cîtă grație își arată pieptul, sîinii și întregul bust zvelt și suav, șoldul înălțat și neted, brațele și coapsele rotunjite și picioarele suple și plinuțe. Vei spune că alabastrul de India a căpătat moliciune și s-a colorat ușor cu purpură de Tir, sau alte asemenea comparații pe care ți le va inspira uimirea, dar nu cred că vei putea vreodată să descrii minunea de frumusețe a acestui chip. De aceea este pictura cu atît mai admirabilă decît elocvența, căci ochii sînt mai apți să primească imaginea lucrurilor decît auzul.

Odihna zeiței nu e tulburată de glasurile argintii ale voioșilor copilași, ci dimpotrivă, ele o-n-deamnă la somn, ca murmurul valurilor sau ciripitul păsărelelor. Un amoraș ivit lîngă pernă trage de polog ca să ferească ochii Venerei de lumină ; iar somnul adîncindu-se în acea penumbră, prin inscusința artei, restul figurii apare mai luminos. În timp ce zeița se odihnește în culcușul ei liniștit, să ne întoarcem privirile către joaca stolului de amorași. Iată chiar la marginea patului doi ghiduși care își imită strengărește mama, simulînd mersul și pașii ei. Unul tîrăște mantia după el, pășind încet și maiestuos, iar cel de alături îi dă brațul și îl susține rîzînd ,căci piciorușul gingaș nu se prea potrivește în sandalele mamei. Iată altul care, așezat în apropiere pe iarbă, o imită pe zeiță inelîndu-și părul pe un bețigaș. În schimb doi copii așezați lîngă el se ceartă pe ghirlanda de trandafiri, unul vrînd să i-o ia celuilalt pe care îl trage de păr, iar acela cade plîngînd. Apoi altul ,sprijinit de picioarele patului și încununat cu iederă, pare un Bachus copil, fraged și bucălat cum e ; și cum cîntă din flaut, alții doi își potri-

vesc pașii după el și dansează ținându-se de mână.

Un pom cu frunziș bogat le oferă umbra lui prietenoasă, ispitindu-i totodată cu merele sale pîrguite și aurii să se urce în el. Iată unul mai îndrăzneț, cocoțat pe o ramură, își țintește cu un măr adversarul care, suit pe marginea patului, apucă cu mîna un măr ca să azvîrle în el, ferindu-și totodată fața cu brațul. Astfel ispitiți, alți copilași se cațără și ei în pom, făcându-și scară unul altuia, pînă acolo unde trunchiul se desparte în mai multe crengi. Mai în adîncul pajiștii, alții înoată veseli într-un lac limpede, iar unul iese din apă pe celălalt mal, dînd fuga să vadă care dintre micii arcași a nimerit mai bine la țintă, închipuită de o inimă agățată de un copac. Mai încolo se văd luptătorii ; iar dacă depărtarea le șterge truda și picurii de sudoare, nu poate ascunde priceperea cu care se înfruntă încleștindu-și brațele, și forța cu care caută să se trîntească. În sfîrșit, și mai departe se văd alți trei copilași în carul de aur al mamei ; și în timp ce vizitiul trage stîngaci de hăturile porumbeilor albi înhămați la car, ce filfîie tare din aripi, ceilalți se țin bine de teamă să nu cadă ; iar depărtarea nu poate șterge expresivitatea pe care le-a dat-o arta.

Acum, înainte de a ne întoarce din nou s-o privim pe zeița adormită, află, cititorule, că multe și diferite sînt felurile de iubire, după cum poți să vezi, adică întocmai atîtea cîte sînt lucrurile îndrăgite și înclinațiile oamenilor ; din care pricină Amor a fost numit cîrmuitorul muritorilor. Minunată a fost născocirea ingeniosului pictor de a reprezenta acești amorași pe pămînt, în apă și în aer, ca să dea de înțeles că, deși iubirea e numai foc și căldură, stăpînirea ei nu se întinde doar asupra unui singur element, ci asupra fiecăruia dintre ele, și a oricărui lucru creat ¹. Iar dacă am înțeles bine gîndul artistului,

¹ Autorul se referă aici la cele patru elemente primordiale (focul, aerul, apa, pămîntul) din care, conform unei concepții preluate din antichitate, ar fi fost alcătuită lumea.

cei doi amorași care își aruncă unul altuia merele stîrnesc apropierea și dorința reciprocă ; cei ce se joacă fac să se înfiripe iubirea, pe cînd ceilalți doi care săgetează inima întăresc dragostea începută. Dar întorcîndu-ne iar la Venera adormită, eu, în ce mă privește, primesc de aici o învățătură și aprob sentința poetului :

*Căci tot ce place-n lume, e-un vis trecător*¹.

Despre discipolii lui Annibale Carracci

În secolele moderne doar doi maestri au lăsat o școală de pictură, Raffaello da Urbino și Annibale Carracci, după cum s-a spus mai înainte ; unii elevi rămași în Lombardia cu Ludovico vor fi menționați în capitolul despre viața acestuia. Dar Annibale, pe lîngă că și-a îndrumat frații, a crescut mari talente ca Francesco Albani, Guido Reni, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Antonio Carracci², ale căror vieți au fost descrise separat³. Afară de aceștia au mai fost următorii discipoli :

Antonio Maria Panico, bolognez, a venit de tînr la școala din Roma, în slujba seniorului Mario Farnese. A trăit numai pe domeniile acestuia, rămînînd neștiut, fără lucrări și fără a fi stimulat. A pictat în frescă la Domul din Farnese cele cincisprezece scene ale *Rozariului*⁴ în figuri mici. Apoi tabloul cu *Liturghia*, în capela Sacramentului, cu preotul sfințind azima, servit de doi îngeri care tămîiază în văzduh ; se crede că Annibale a lucrat și el cu mîna lui, îndeosebi femeia cu copilul în adorație. În Chiesa della Madonna, în afara

¹ Petrarca, *Rime*, Sonet 1, ultimul vers.

² Era fiul lui Agostino, deci nepotul lui Annibale, născut prin 1589. La moartea tatălui său a fost luat de Annibale la școala lui din Roma. Se pare că a lucrat la Galeria Farnese, alături de Lanfranco și Badalocchio. În rest nu se cunosc date despre activitatea lui.

³ Dintre aceștia sînt incluși în volumul de față doar Domenico Zampieri (Domenichino) și Giovanni Lanfranco.

⁴ Denumire dată unui ciclu de rugăciuni în care sînt intercalate 15 Mistere, adică relatări de episoade din viața Fecioarei sau a lui Cristos.

proprietății Farnese pe drumul spre Castro¹, a pictat în frescă lunetele unui altar, cu scene din viața Fecioarei; și tot de mîna lui erau tablourile cu *Bunavestire* și cu *Prezentarea la templu*. Într-o biserică din Latera se află un *Sfînt Sebastian* pictat în frescă, iar în biserică cea mare de pe insula din lacul Bolsena, trei tablouri în ulei: *Apostolul Iacob*, *Sfîntul Eustațiu* și *Răstignirea*, cu doi îngeri care plîng și sfinții Francisc și Anton din Padova la piciorul crucii. Există însă bănuieli că acestea trei n-ar fi de mîna lui Antonio Maria, ci mai degrabă de Annibale, care se pare că a lucrat acolo. Redau aici ceea ce mi-a scris Albani în însemnările pe care mi le-a trimis despre Annibale:

Vărul său Ludovico, rămînînd tot timpul la Bologna, a făcut nenumărate opere, pe care m-am apucat să le însemnez; dar socotind numeroasele lucrări făcute de Annibale pentru cardinalul Odoardo Farnese, îmi dau seama că, deși a murit la 49 de ani, iar Ludovico i-a supraviețuit cu aproape 20 de ani, a făcut la fel de multe ca și vărul său. Căci pe lângă operele din Palatul Farnese, adică Galeria, încăperile mici și capela în care se află Cristos și Caananeianca, a mai făcut multe tablouri care au fost duse din Roma la proprietățile acelei Alteți Serenisime.

Drept care rămîne în dubiu dacă unele dintre aceste picturi în ulei au fost făcute de Anton Maria sau mai degrabă de Annibale însuși; în privința aceasta vor putea să judece cunoscătorii care le vor vedea. Pe lângă lucrările amintite, au mai fost prin împrejurimi și altele de Antonio Maria, astăzi deteriorate sau duse pe altundeva. A murit la Farnese, unde se căsătorise și locuia cu familia.

I n n o c e n z o T a c c o n i, bolognez², era ajutat la lucrări de Annibale, care făcea desenele

¹ Localitate acordată de papă drept feudă familiei Farnese. Ca și cele menționate mai jos, se află în provincia Viterbo, la nord de Roma.

² Născut cu puțin înainte de 1580, era fiul vitreg al surorii lui Ludovico Carracci. Pînă în 1602 el a fost principalul ajutor al lui Annibale la Roma, dar nefiind prea înzestrat, lucra se pare mai mult în atelier la finisarea cartoanelor

și retușurile. Pe lângă frescele din capela Dell' Assunta de la S. Maria del Popolo, care au fost descrise¹, a pictat în Roma la Sant'Angelo in Pescheria, în capela dedicată sfântului Andrei, patru scene în frescă cu figuri mici din viața sfântului, printre care *Flagelarea* și *Răstignirea*, iar în mijloc un tondo cu *Crucea în slavă*; a făcut *Cei patru evangheliști*, iar în arcada unei ferestre, *Bunavestirea* în figuri mari.

În biserica San Sebastiano, afară din oraș, pe Via Appia, a zugrăvit în frescă deasupra altarului principal *Răstignirea*, cu *Fecioara* și sfântul Ioan la piciorul crucii, dar aceste figuri se pierd pe fond și nu au armonie în colorit. Apoi, în coridorul ce duce la scara altarului subteran al sfinților apostoli Petru și Pavel, a zugrăvit pe zid o *Fecioară șezând cu pruncul în brațe, și câțiva pelerini* evlavioși îngenuncheați. Acestea au fost făcute de Innocenzo după moartea lui Annibale, împreună cu Antonio Carracci și Sisto Badalocchio, care au lucrat și ei acolo. Tot de mîna lui se mai vede deasupra altarului principal al Domului din Tivoli *Martiriul sfântului Laurențiu*. Alte știri despre el n-am mai aflat, în afara celor scrise aici și unde am vorbit despre viața lui Annibale.

Lucio Massari din Bologna a urmat școala fraților Carracci și s-a priceput mai bine decît toți să le copieze operele, după cum se poate vedea la Roma, în biserica Santa Caterina della Rota, în figura *Sfintei Margareta*, copiată după tabloul din Domul de la Reggio, așa cum am spus. Lucio a stat la Roma în casa cardinalului Facchinetti și a pictat pentru el cîteva lucrări, rămînînd în strînsă legătură cu Annibale Carracci. La Bologna a lucrat alături de cei mai de seamă maestri la Chiostro di San Michele in Bosco, pictînd în ulei cinci scene din viața sfântului Benedict: adică *Miracolul sfântului*

maestrului. În 1602 cînd școala din Roma se populează cu discipolii veniți de la Bologna, se va produce o ruptură între Annibale și Tacconi, din pricina firii dificile și geloase a acestuia, dar va mai colabora din cînd în cînd cu unii dintre elevii lui Carracci.

¹ A se vedea pag. 144.

Benedict și al fericitului Placidio, discipolul său, care umblă pe apă și îl prinde de păr pe sfântul Mauro care căzuse în rîu. Apoi *Sfîntul Abate*¹ redobîndind securea pentru lemne căzută în lacul Subiaco, vîrînd coada ei în apă. *Copilul înviat din morți* și *Miracolul cu sacii de făină* găsiți la mînăstire cînd călugării îndurau foamea; în sfîrșit, *Sfîntul Benedict binecuvîntînd pe cele două călugărițe moarte*, cînd au ieșit din mormînt în timpul liturghiei la rugăciunea pentru morți.

În biserica San Paolo din același oraș este de mîna lui tabloul cu *Împărtășania sfîntului Ieronim*, iar la San Bartolomeo in Porta, *Isus apărînd în slavă fericitului Gaetano*². Opere ale acestui pictor se mai află și în alte clădiri publice sau particulare, ca de pildă în orașul Forlì, în biserica San Domenico, *Moartea sfîntului Iosif*, iar la Reggio, în Oratoriul Companiei Morții³, *Isus rugîndu-se în grădină*, cu îngerul care îi arată crucea, în timp ce discipolii săi dorm.

Sisto Badalocchio, din Parma, s-a format de foarte tînăr la Roma, împreună cu compatriotul său Lanfranco⁴, în casa lui Annibale. Pe lîngă diferite merite și o ușurință la fel de mare cu a colegului său, a lăsat însă de dorit în privința sîrguinței. Cînd Domenichino și Guido au pictat Oratoriul Sant'Andrea de la San Gregorio pe Monte Celio, el a zugrăvit deasupra ușii laterale un *Ecce Homo*, cu iudeii în semifiguri.

După moartea maestrului, l-a însoțit la Bologna pe Antonio Carracci, ca să se căsătorească cu o vară a acestuia din familia Carracci, după cum se va arăta în capitolul despre Antonio. Întors apoi la Roma, în vremea cînd Innocenzo Tacconi

¹ Sfîntul Benedict (480–543), adeseori numit astfel pentru că a întemeiat numeroase mînăstiri ale ordinului călugăresc înființat de el la Subiaco. Acest ordin îmbina pentru prima oară viața monastică cu munca manuală, și de aceea sfîntul este reprezentat uneori cu diverse unelte de lucru. Sfinții Placid și Mauro au fost principalii săi discipoli, care au răspîndit regula benedictină, unul în Sicilia, celălalt în Franța.

² Unul dintre fondatorii ordinului religios al teatinilor, întemeiat la Roma în 1524.

³ Legiune înființată de Alberto da Giussano — cu deviza „pînă la moarte” — campion al Ligii lombarde care a salvat Italia de invazia lui Frederic I Barbarosa.

⁴ Sisto era născut în 1585, iar Lanfranco a trăit între 1582 și 1647.

lucra la San Sebastiano de pe Via Appia, a pictat și el, deasupra unei ferestre din capul scării ce duce la altarul subteran, pe *Sfinții Petru și Pavel*, care au zăcut morți în acel loc, rămânând ascunși multă vreme după martiriu într-un puț; în văzduh este un înger cu ramura de palmier și coroana. Figurile acestea văzute în racursiu sînt realizate cu o bună deprindere meșteșugărească, dar care nu e lipsită de calități în desen și culoare.

În curtea interioară a casei Verospi, sub loggia pictată de Albani, a făcut pe boltă două scene: *Polifem cîntînd din cimpoi* așezat pe o stîncă și Galatea goală în apă se oprește să-l asculte, culcată pe un delfin; ea îmbrățișează o nimfă, fluturîndu-și în aer mantia purpurie bătută de vînt, iar alături un triton îmbrățișează o altă nimfă și sună din ghioc. În cealaltă scenă e tot *Polifem, aruncînd stîncă după Acis*, care fuge cu Galatea pe țarm, înspăimîntat și cu brațele întinse.

Există șase gravuri în acvaforte făcute de Sisto, după figurile de Sfinți cu îngeri pictate de Correggio pe timpanul cupolei Domului din Parma, precum și după statuia antică a lui *Laocoon cu fiii săi*, de la Belvedere, gravată în anul 1606. Împreună cu colegul său Lanfranco, au întreprins o muncă lăudabilă, copiind în gravură scenele sacre din sălile Vaticanului și, făcînd cu ele o carte, i-au dedicat-o lui Annibale Carracci¹ pe cînd era doborît de boală. Vom transcrie aici la sfîrșit scrisoarea lor, atît ca o confirmare a celor spuse de noi, cît și ca o curiozitate.

Sisto n-a stat multă vreme la Roma, căci s-a înapoiat la Bologna, unde și-a petrecut restul vieții lucrînd pentru Lombardia. La Reggio, în Oratoriul Companiei Morții, este de mîna lui *Prinderea lui Isus în grădină*, și *Isus dus la mormînt*, lucrate în tovărășie cu alți elevi ai fraților Carracci. În biserica San Giovanni Evangelista din același oraș, a reprodus pe

¹ Dedicăția este din august 1607.

mica cupolă a altarului principal pictura lui Correggio din cupola de la San Giovanni din Parma, iar pe consolele bolții a zugrăvit patru *Virtuți* concepute de el. A mai pictat, în biserica Santa Maria del Carmine, capela Fecioarei și bolta. La Gualtieri, proprietate a ducatului Modena pe malul Padului, a pictat pe pereții unei camere a Palatului¹ *Muncile lui Hercule*, cu figuri în mărime naturală, iar pe boltă *Faima* cu două trîmbițe, una la gură, cealaltă în mînă. Alte date nu ne-au rămas despre acest pictor.

*Eminentului și preastimatului
nostru stăpîn
signor ANNIBALE CARRACCI*

Mare ne-a fost norocul că, trebuind să ne pregătim pentru o artă atît de nobilă și măiastră cum este pictura, s-a întîmplat să venim la Roma ca să învățăm, acolo unde ea înflorește mai mult decît în alte locuri sub îndrumarea Domniei voastre, care, ca o lumină strălucitoare, îi puteți călăuzi pe cei ce o fac. Dar această lumină s-a arătat pentru noi cu atît mai mare cu cît am primit-o nu numai din opera sau din învățăturile dvs., ca atîția alții, ci ne-a fost împărtășită necontenit cu deosebită omenie și dragoste într-adevăr părintească. Așa încît și cuviința și buna purtare le-am învățat doar fiindcă ne-au fost limpede înfățișate de exemplul viu al bunătății dvs. Drept care noi căutăm necontenit să răspundem în așa fel la această fericită întîlnire, încît măcar munca și silința să nu ne lipsească în artă; și trebuie să ne îngrijim stăruitor ca ele să ne intre în obicei, astfel încît obligația și recunoștința față de dvs. să se arate necontenit în sufletele noastre.

Dacă această mică lucrare pe care v-o înfățișăm acum nu va putea fi o dovadă suficientă a intențiilor noastre, va scuza măcar îndrăzneala, căci am făcut-o din dorința de a învăța și v-am dedicat-o ca semn al recunoștinței noastre. De bună seamă

¹ Palatul Bentivoglio, al familiei cu același nume, foști seniori ai Bolognei pînă în veacul al XVI-lea.

nu v-am fi pus în față lucruri făcute după operele altcuiva, dacă ne-ar fi fost cu putință să ne ocupăm de ale dvs. Cum însă lunga indispoziție v-a împiedicat multă vreme să lucrați, spre paguba artei și durerea iubitorilor ei, iar nouă ne-a întrerupt obișnuitul studiu asupra lucrărilor dvs., ne-am simțit îndemnați să ne ocupăm cu folos în acest răstimp de alte lucrări. Aveam un singur ogor unde ideea operei să se arate cât mai asemănătoare cu concepția dvs. Nici pe acesta nu l-am fi ales, dacă nu ni l-ați fi recomandat neconținut ca bogat și fertil, fiind cultivat de mîna aceluia care, după părerea generală, s-a ridicat mai presus de toți, arătîndu-ne cea mai bună imitație a tradiției și cea mai desăvîrșită invențiune în desen și compoziție. Iar printre operele din Roma ale angelicului Rafael, se numără scenele din Vechiul Testament, zugrăvite în tablouri mici într-o loggie din curtea cea mare a Palatului Apostolic, operă care poate că nu este remarcată de toți așa cum ar merita, fie din cauza micimii figurilor, fie pentru că mulți cred că doar desenul aparține maestrului, iar coloritul vreunui discipol. Cu toate acestea, ar merita să fie privită de toată lumea, iar prin bogăția invențiunilor și subiectul lor sublim, poate de asemenea să ofere un cîmp larg de învățătură pentru oricine.

Așadar, în vara trecută, cînd Curtea a plecat de la San Pietro, fiind palatul pustiu și zilele mai lungi, am avut putința să le desenăm pe toate, cu un folos și o plăcere la fel de mari. Căci fără să ne depărtăm prea mult de maniera dvs. și cu ușurința pe care am deprins-o, am făcut copii destul de asemănătoare. Și cu toate că am pornit la această muncă fără alt scop decît acela de a învăța, amintirea dorinței pe care o nutrisem pe cînd eram departe de a vedea invențiuni frumoase, precum și marele folos pe care, cum înțelegem acum, îl poate trage oricine din ele, ne-a trezit apoi pofta de a le grava în aramă. Și le-am lucrat în acvaforte, ca să meargă mai repede, pentru a le putea pune la îndemîna tinerilor care, aflați departe, învață această artă.

Nu există nimic din ceea ce știm sau putem face, care să nu vi se datoreze dvs. și totuși nu vă putem oferi ceva destul de vrednic, în afară poate de o mare afecțiune și o neconținută dorință de a aduce satisfacție meritului dvs. Dar dacă printre umbrele lucrării noastre se poate recunoaște măcar o lumină a artei Domniei voastre, aceasta ne dă speranța că ați putea privi cu plăcere ceea ce va fi bun, ca venind de la dvs., și veți ierta restul, ca fiind al nostru. Fapt care ne dă credința că lucrarea va fi privită și de alții cu ochi binevoitori, căci și lucrurile întunecate, când primesc lumina soarelui, răsfrîng o parte din ea asupra celor din preajmă. Nădăjduim așadar că printre umbrele nepriceperii noastre se va zări mereu vreo rază a căldurii dvs., care va fi pentru noi nu numai o apărare și o ocrotire, dar și un merit și o cinste. Vă sărutăm mâinile.
Din Roma, în august, 1607.

Predevotați și îndatorați servitori
SISTO BADALOCCHI și GIOVANNI LANFRANCHI
parmezani

LA MOARTEA LUI ANNIBALE CARRACCI
De Cavalerul Marino

*Cel ce da ființă neființei,
Iată-n neființă-a pierit.
Cel ce-nsuflețea pînze, fără de suflet zace.
Lui, care-ădesea dădea
Morților simț și culoare vivace,
Moartea simț și culori i-a răpit.
Poate, Natură, acum ai putea
Să faci altul întocmai ca el,
Dac-ai avea același penel.*

Viața lui
AGOSTINO CARRACCI
pictor și gravor bolognez





Deși cerul nu revarsă toate harurile sale asupra unui singur om, ci își împarte bunurile când unuia când altuia, hărăzind feluritele înclinații și daruri la oameni feluriți, totuși câteodată îi înzestrează pe unii cu o inteligență atât de fecundă, încât par făcuți pentru orice îndeletnicire. Drept este că aceștia, trecând nestatornici de la o activitate la alta, nu ajung niciodată să dobândească o măiestrie desăvârșită; dar dacă vreunul dintre ei își propune cu înțelepciune un scop superior, folosindu-și toate celelalte aptitudini ca mijloace pentru a-l atinge, atunci obține rodul strădaniilor sale și este de admirat. Ori, din câte știu eu, dacă a fost vreodată un om împins de o pornire puternică spre studiul tuturor disciplinelor înalte, acesta a fost desigur Agostino Carracci, care, stăpînit încă din copilărie de o puternică dorință de a cunoaște, a îmbrățișat pe rînd științele și artele. S-a ocupat cu matematica și filozofia, iar de la acestea a trecut la retorică și poezie, la muzică și la celelalte discipline liberale, vădind în toate inteligența lui deosebită. Pe lîngă acestea s-a dedat și la studiul picturii, în care a fost parcă inspirat de un har ceresc, punîndu-și la contribuție toate celelalte înzestrări deosebite, spre desăvîrșirea unei arte atât

de nobile, drept care s-a dovedit strălucit în desen, pictură și gravură.

Agostino s-a născut la Bologna în anul 1558¹, cu vreo doi ani înaintea fratelui său Annibale. Și cum a văzut lumina zilei într-un oraș vestit prin străvechiul său renume de patrie și călăuză a disciplinelor², a căutat să fie harnic în studierea lor, îmbinându-le în cugetul său pentru a ajunge la desăvârșire în aceea pe care și-o propusese ca scop principal, și anume arta imitației. Drept este că, lăsându-se prins de plăcerea de a varia învățătura, a dat destul de târziu dovada înclinației sale deosebite pentru pictură. Ba c iar, la început, se arăta nestatornic și nesupus, ca discipol al lui Prospero Fontana, căci nu era niciodată mulțumit de desenele sale și le rupea dezgustat, fără să le arate maestrului. Așa încît, ieșindu-i vorba că n-are răbdare și că nu ia în serios pictura, tatăl său, om nevoiaș, l-a dus la Domenico Tibaldi, gravor și arhitect, ca să încerce și cu gravura. Agostino a stat cîtiva ani în casa acestuia, care a tras multe foloase de pe urma ostenețelor discipolului, mulțumită manierei sale, care se dovedea mai bună decît a maestrului și a altora. În timpul acesta, prinzînd dragoste de sculptură, a învățat să lucreze în relief la școala lui Alessandro Minganti, bolognez, sculptor de seamă, care a făcut în Bologna statuia de bronz a lui *Grigore al XIII-lea* deasupra porții Palatului comunal; iar faptul că a dobîndit cunoștințe în sculptură, avea să fie de mare folos fraților săi în artă.

În vreme ce se ocupa cu desenul și cu gravura, Agostino nu și-a părăsit celelalte înclinații merituoase. Căci tot timpul liber care îi rămînea după lucru și-l petrecea studiind literele. A ajuns fără ajutorul nimănui să înțeleagă la perfecție limba latină, iar din citirea unor cărți alese a deprins eleganța limbii italiene, pe care nu s-a mulțumit doar s-o vorbească, ci s-a înălțat pînă

¹ De fapt, în 1557.

² Aici se află cea mai veche Universitate din Italia, înființată în secolul al XI-lea, iar în secolul al XII-lea devenise celebră școala bologneză de jurisprudență.

la erudiție în preceptele limbii, ale retoricii și poeziei. Așa încît compunea discursuri și cuvîntări și, stimulat de muze, alcătuia cîntece și versuri pe care le însoțea plăcut cu ison de lăută, violă sau citeră, lăsîndu-se răpit de muzică. Și-a înălțat mintea pînă la științele matematicii și la filozofie : din geometrie a luat temeiurile picturii, din aritmetică teoria muzicii, iar de aici a trecut la astrologie, geografie și alte științe.

A plecat apoi cu fratele său în Lombardia să studieze și, lăsîndu-l pe el la Parma, s-a stabilit la Veneția, unde s-a ocupat stăruitor cu lucrările de gravură, pe care le vom aminti la sfîrșit. Dar în felul acesta a întîrziat în mod regretabil să se apuce de pictură, pentru căreia era atît de fericit înzestrat, încît penelul i-ar fi putut aduce nemurirea. Lucru care s-a văzut după întoarcerea lui de la Veneția, pe vremea cînd fratele său adusese la Bologna maniera cea bună din Lombardia. Atunci Agostino, trezit parcă și fermecat, a progresat atît de mult cu inteligența și studiul său eficace, încît lăsînd gravura și dedicîndu-se numai picturii, a executat tabloul cu *Împărtășania sfîntului Ieronim*, care se vede în arhondaricul de la San Michele in Bosco.

De mare folos i-a fost întrecerea prietenească cu Annibale, precum și îndrumările lui, căci după exemplul acestuia s-a pătruns de formele frumosului stil adus de fratele său, ca o lîină de aur, în patria lor. În care scop a purces la un studiu perseverent și a fost promotorul ideii de a deschide o Academie de desen în Bologna, la care s-au asociat și au contribuit multe minți luminate în diferite științe, și gentilomi din oraș. Se învăța aici desenul, mai cu seamă al corpului omenesc, simetria, perspectiva, regulile umbrei și ale luminii, anatomia, arhitectura și se discuta despre istorie, legende și invențiuni în reprezentarea lor și în modul corect de a le picta. Se numea *Accademia de' Desiderosi*, pentru că toți erau înflăcărați de dorința arzătoare de a ajunge vestiți în artă ; numele acesta a dăinuit pînă

cînd, recunoscîndu-se înalta valoare a fraților Carracci, a fost apoi numită mereu *Accademia de' Carracci*¹. Un imbold puternic spre glorie izvora din inițiativa lui Agostino, care îi premia pe tinerii zeloși, lăudîndu-le operele și numele în ode și cîntări însoțite de sunetele armonioase ale citerei, în fața unei adunări de oameni aleși și literați.

Cei trei frați, Annibale, Agostino și Ludovico, își vedeau de lucru fără nici o neînțelegere, cu atîta apropiere sufletească și spirituală, încît împreună erau chemați și împreună își făceau operele, cu merite egale, după cum se vede în casele familiilor Fava și Magnani, pe care le-am amintit în capitolul despre viața lui Annibale. În afară de acestea, Agostino a zugrăvit tot în casa Fava un *Jupiter* în clarobscur, vestit pentru relief și trăsături; iar în casa abatelui San Pieri a făcut un *Hercule ajutîndu-l pe Atlas să susțină globul lumii*. Dar faima veșnică a numelui său se datorește tabloului cu *Împărtășania sfîntului Ieronim*, din arhondaricul de la San Michele, exemplu și operă dintre cele mai lăudabile ale picturii moderne.

ÎMPĂRTĂȘANIA SFÎNTULUI IERONIM

Acțiunea este înfățișată în biserica ridicată la Betleem deasupra sfîntei peșteri unde s-a născut Domnul², și unde sfîntul Ieronim, locuind acolo în ultimii ani ai bătrîneții sale, a primit aproape de moarte sfînta împărtășanie. Tabloul, mai înalt cu peste o treime decît lățimea lui, înfățișează un perete interior al bisericii, înălțat pe

¹ Școala fraților Carracci se întemeie în 1582 sub numele de „*Desiderosi*”. Dar către 1590, cînd pictorii Carracci dobîndiseră un loc sigur printre principalii artiști din oraș, ei marchează această izbîndă, modificîndu-i numele în acela de *Accademia degli Incamminati*, adică a celor ce au purces la drum, ce și-au găsit drumul. Sub acest nume va fi amintită la sfîrșitul capitolului de față.

² Aceasta este una dintre cele două variante adoptate de iconografia creștină pentru a reprezenta nașterea lui Cristos. Ea se inspiră dintr-o scriere apocrifă, unde se spune că, între Betleem și Nazaret, Maria s-a adăpostit într-o peșteră pentru a naște.

elemente de arhitectură. De o parte și de alta se află două coloane, cu arhitrava de ordin compozit; în grosimea zidului, între doi pilaștri, se deschide un arc, a cărui boltă e văzută în perspectivă, terminându-se cu alt arc mai depărtat, ce servește drept intrare, dînd afară în aer liber, unde se văd copaci și o colină în depărtare.

Sînt trei figuri principale: în stînga¹ sfîntul Ieronim, cu statură și trup de om bine clădit și cu aspect de sclavon², fiind născut în Dalmația. În partea opusă, un călugăr ingenuncheat cu o făclie în mîină; acesta se află puțin mai în față decît sfîntul și preotul, care este a treia figură principală și urmează imediat, aproape în mijlocul arcadei, fiind încadrat din spate de capete și semifiguri de călugări în rase albe de saia, avînd pe deasupra veșmîntul carmelitan cu gluga roșcată lăsată pe spate.

Sfîntul Ieronim stă în genunchi, smerit și cucernic, cu mîinile la piept, întors către preot ca să primească împărtășania; mîinile sînt împreunate, dreapta peste stînga, iar brațele și pieptul sînt dezvelite de pelerina roșie care cade de pe umărul drept, adusă în poală deasupra coapselor, lăsînd goi genunchii anevoie îndoiți pe pardoseală. Înfățișarea bătrînului sfînt, deși bine legat și robust, exprimă oboseala bătrîneții, căci împovărat de ani, palid și vlăguit, e apăsător de propria-i greutate: pieptul se înclină, capul se lasă greu pe umerii încovoiați. Barba aspră și deasă îi coboară pe buze și pe bărbie; ochii bolnavi privesc stinși sub fruntea osoasă și sprîncenele zbîrlite. Cum stă înclinat și prăbușit în genunchi, e susținut din spate de un călugăr tînăr, care îl sprijină cu mîinile de subsuori și se răsuțește puțin vădînd sfortarea făcută, privind înapoi la un altul, ingenuncheat alături, care susține cu mîna stîngă cotul sfîntului. Din figura aceasta văzută în profil nu apar decît mîinile și capul, restul fiind tăiat de marginea tabloului.

¹ Sfîntul se află, de fapt, în dreapta privitorului.

² În orig. *schiafone*, denumire dată de italieni populației slave din Dalmația.

Deasupra se ivește capul unui om care se uită din spate la sfânt, cu turban pe cap, după obiceiul din Levant unde se petrece acțiunea.

În fața sfântului se află preotul, înveșmîntat pentru celebrarea liturghiei, în planetă¹ de un albastru închis, cu o fîșie galbenă; are într-o mîna anafura ridicată cu două degete deasupra discului de aur, pe care îl ține dedesubt cu cealaltă mîna. Și părăind să fi terminat de rostit cuvintele sacramentale, se apleacă cu gravitate către sfânt, înclinînd totodată chipul astfel încît își arată fața senilă și fără barbă, cu pielea încrețită redată foarte natural. Figura lui, aflată în centrul tabloului, se desprinde între doi călugări îngenuncheați de o parte și de alta. Cel din față îndoaie genunchiul pe un scăunel de rugăciune și ține cu mîna dreaptă o făclie aprinsă, sprijinită de pămînt, în timp ce, ridicînd ochii la cer, se întoarce în profil cu un efect deosebit, avînd barba în umbră iar tonsura în plină lumină; ține mîna cealaltă pe scapularul de la piept, peste care se întinde umbra. De cealaltă parte a preotului, mai în spate, este îngenuncheat diaconul, tot un călugăr tînăr, îmbrăcat în surplis; are mîinile împreunate pe crucifixul de la piept și se uită cu blîndețe milostivă la sfântul din fața lui, înclinînd puțin capul, cu o expresie plăcută și totodată simplă, pură.

În spatele preotului se vede cealaltă făclie, cu o parte din capul celui ce pare să o țină. Urmează apoi trei călugări: primul, un tînăr novice, se uită la sfânt cu ochi sfioși, cu fața în profil, iar din brațele încrucișate se vede doar o mîna. Cel de lîngă el, cu chipul și ochii ridicați, ține mîna pe potir. Al treilea are o atitudine îngîndurată, cuprinzîndu-și cu mîna dreaptă bărbia și obrajii, iar cu stînga își susține cotul; privește spre altul care, la picioarele lui, scrie într-o carte pusă pe genunchi faptele sfântului cu mare atenție, aplecînd capul; dar figura nu

¹ Veșmînt pe care îl îmbracă preoții la slujbă peste celelalte odăjdii, deschis pe laturi și fără mîneci, ca un patrafir mare.

se vede în întregime, fiind tăiată de cealaltă margine a tabloului.

Deasupra arcadei, un înger își sprijină brațele pe un nor și se uită în jos la sfânt, iar un altul alături, cu aripile întinse, ridică mâinile deasupra capului, în adorație. Pictorul n-a uitat nici leul devotat, care se vede dincolo de picioarele sfântului, cu o labă întinsă, lingându-i parcă îndurerat tălpile, umil și blajin. Alături, pe jos, se află o țeastă de mort și căldărușa cu șfeștocul pentru apă sfințită în mijlocul pardoselei din dale de marmură.

Toate elementele ce compun tabloul sînt remarcabile prin măiestria invenției, a sentimentelor și a redării firești, subliniată prin echilibrarea armonioasă a culorii la fiecare figură și între diferitele figuri, care sînt grupate și participă împreună la acțiune. Călugărul cu făclia iese mai în relief, cu brațul expus în lumină și rasa albă căzînd în cute bine drapate pînă la piciorul desculț, scoțînd în evidență umărul cu scapularul și gluga roșcată, pe cînd profilul se află în umbră, așa cum spuneam, cu barba neagră pe fondul cel mai întunecat. Partea umbrită a acestui călugăr se învecinează cu pata mai deschisă a planetei albastre, care, luminată pe umăr și spate, trece mai jos de piept spre o firească nuanță mai întunecată, pe care se reliefează mâinile cu discul de aur și anafura, în timp ce pe mîneca stiharului se concentrează albul cel mai pur și lumina cea mai vie. De la partea umbrită a planetei se trece la altă pată deschisă, care este surpliul alb al diaconului, unde lumina și umbra se îmbină cu suavitățe. Aici apare foarte potrivit un accident al luminii, căci preotul înclinîndu-se umbrește capul diaconului, lăsîndu-i doar tîmpla și o parte a frunții în lumină; iar umbra se întinde mai departe pe marginea pelerinei roșii și pe cotul sfântului, restul trupului său apărînd plin de vigoare în strălucirea luminii.

În plus, Agostino, ca să dea relief figurilor pe un fond de zidărie care nu era chiar alb, a făcut pe-

reții și elementele de arhitectură în așa fel încât par din travertin, și a conturat arcurile cu o bordură de piatră cenușie; obținând un efect foarte prielnic pentru figuri.

Sînt unii care pretind că la această operă ar fi colaborat toți trei Carracci, fiind pictată în vremea cînd lucrau împreună, înainte de plecarea lui Annibale la Roma. Însă chiar dacă s-au sfătuit împreună, nu trebuie totuși micșorat meritul acestui maestru, cînd înșiși frații săi i l-au recunoscut doar lui. Mai curînd trebuie să regretăm că marele talent al lui Agostino s-a depărtat de pictură, spre paguba acestei arte, ca să revină la gravură; cu toate că și în felul acesta a adus foloase prin desenul excelent al gravurilor sale.

Ducîndu-se în repetate rînduri la Veneția din prietenie pentru Tintoretto și Paolo Veronese, a făcut gravuri după unele dintre cele mai vestite tablouri ale lor, iar alte cîteva în patria sa, după Correggio, pe care le vom aminti la sfîrșit. Și cu toate că ar fi putut să lucreze foarte bine subiecte inventate de el, a lucrat pentru alții; și n-o făcea pentru că i-ar fi lipsit încrederea în propria-i pricepere, ci mai curînd pentru că urmărea un cîștig pe care nu l-ar fi putut dobîndi în acea vreme din operele lui și ale fratelui său Annibale. Firește că atunci cînd reproducea operele altora le aducea îmbunătățiri cu bună știință, dar nu prin acele modificări făcute în mod obișnuit de gravori, care urmăresc mai mult trăsăturile frumoase decît un desen bun. Se spune că Tintoretto, cînd a văzut gravura făcută după *Răstignirea* pictată de el la Școala San Rocco, a fost atît de mulțumit, încît l-a îmbrățișat pe Agostino. Și cum acestuia i se născuse un copil la Veneția, a căutat să și-l apropie mai mult, devenindu-i cumătru, și i-a botezat copilul care era Antonio Carracci¹.

Agostino a mai făcut însă cîteva lucrări la Bologna. În biserica San Bartolomeo del Reno

¹ A se vedea nota 2 de la pag. 155.

a pictat capela familiei Gessi și a făcut tabloul cu *Nașterea* din mijlocul altarului : Fecioara e așezată alăptînd pruncul ; sfîntul Iosif stă sprijinit în ciomag, iar în partea opusă un păstor se închină Mîntuitorului, dăruindu-i un miel ; deasupra, doi îngeri în slavă. Pe pereții laterali a pictat în dreapta *Închinarea Magilor*, în stînga *Tăierea împrejur*, scene mici ; deasupra doi *Profeți scriind*, iar în mijloc *Duhul sfînt*. A mai pictat la San Salvatore in Porta Nuova tabloul cu *Înălțarea Fecioarei*, purtată de cete de îngeri, iar dedesubt apostolii, unii cu ochii la slava ei, alții admirînd trandafirii de pe mormînt. Agostino a mai pictat și cîteva tablouri pentru particulari : *Sfîntul Ieronim* și *Sfîntul Francisc*, pentru contele Ridolfo Isolani, și *Diana* care coboară din cer ca să-l admire pe Endimion, pentru seniorul Giulio Riario, și alte cîteva.

A plecat apoi la Roma ca să-i ajute lui Annibale la Galerie, și a pictat acolo în frescă cele două legende : *Galateea* plutind pe mare cu tritoni și nereide, și *Aurora* care îl îmbrățișează pe Cefal în carul ei, scene mari. Și chiar dacă invențiunile sînt ale lui Annibale, ele au fost atît de bine realizate în privința coloritului și a finisării, încît îi revine și lui o parte din faima unor opere atît de minunate, care au fost descrise în capitolul despre viața lui Annibale.

Ivindu-se după aceea unele neînțelegeri între ei, Agostino a plecat din Roma, iar cardinalul Odoardo Farnese l-a trimis la Parma, în slujba ducelui Ranuccio. Agostino l-a pictat pe acest principe în costum de războinic, ca un demn fiu al marelui Alessandro Farnese. Însănătoșindu-se ducele după o boală grea, l-a pus să-l mai picteze o dată, în genunchi, în fața imaginii Fecioarei făcătoare de minuni de la Ronciglione, și a trimis tabloul acolo, unde făcuse un votum pentru însănătoșirea sa.

Tot el l-a pus pe Agostino să picteze la Parma o cameră din primul apartament în Casino della Fontana ¹. A împărțit bolta în cinci despărțituri

¹ Denumirea curentă a acestui palat este Palazzo del Giardino.

lungi de vreo șase coți și late de patru, în care a reprezentat invențiuni poetice proprii. În mijloc, trei amorași, dintre care doi înjghebează un arc iar celălalt se joacă cu o săgeată. Scenele cu legende reprezintă Amorul onest, folositor și plăcut, adică dragostea de virtute, apoi Amorul lasciv și cel venal, adică dragostea pentru aur. Aceasta din urmă este închipuită prin *Galateea și corabia Argonauților*, de care Galateea se apropie întinsă goală pe un delfin, cu vâlul umflat de vînt, căci rîvnește și ea la lîna de aur, în vreme ce nereidele plutesc pe delfini care arată pe mare drumul spre Colhida, pentru a fi părtașe la prețioasa cucerire; în văzduh sînt amorași cu săgeți. În scena din fața acesteia se află *Venus și Marte*: zeița goală îl îmbrățișează pe Marte în armură și cu lancea în mînă, înmuindu-i vigoarea și pornirile războinice; la picioarele lui, un amoraș i-a luat scutul și se sprijină cu brațele pe el rîzînd; alții doi, la picioarele Venelei, se joacă cu scoici sidefate. În despărțitura a treia este reprezentată dragostea de virtute, printr-un bărbat puternic și înarmat care, detestînd viciul, se ferește de el, îndepăr-tîndu-se de sirena ce vine spre el — monstru înșelător, cu chip plăcut și sînii goi, dar cu trupul diform și o coadă solzoasă.

Despărțitura a patra nu a fost pictată și a rămas neterminată din cauza morții lui Agostino, survenită pe cînd lucra acolo; iar ducele, neîngăduind să fie zugrăvită de alt penel, a socotit demnă de ea doar pana lui Claudio Achillini¹, pentru a întregi pictura cu elogiul pictorului. Așadar, acel spirit ilustru a consacrat amintirii lui Agostino Carracci următoarele cuvinte:

AVGVSTINVS CARRACIVS
DVM EXTREMOS IMMORTALIS SVI
PENNICILLI TRACTUS
IN HOC SEMIPICTO FORNICE
MOLIRETVR

¹ Jurist și poet bolognez (1574—1640), a frecventat întrunirile artistice de la Academia fraților Carracci.

AB OFFICIIS PINGENDI ET VIVENDI
SVB UMBRA LILIORVM GLORIOSE
VACAVIT
TV SPECTATOR
INTER HAS DVLCE PICTURAE ACERBI-
TATES
PASCE OCVLOS
ET FATEBERE DECVISSE POTIVS
INTACTAS SPECTARI
QVAM ALIENA MANV TRACTATAS
MATURARI¹.

Ornamentele adăugate în stuc simulînd bronzul și aurul au fost făcute pe urmă de Luca Reti din Como.

Agostino a fost răpit de o moarte prematură, care a întrerupt realizarea unor opere demne de penelul său : nenorocire ce îl păștea mai demult din cauza sănătății sale șubrede și a neîncetelor indispoziții. Stigliani, poet renumit, care se afla pe atunci la Parma, mi-a povestit că Agostino, ieșind noaptea de la teatru, a fost atît de strivit la intrare, încît fiind corpolent și cam suferind, i s-a făcut rău și a leșinat, lucru care i-a grăbit moartea. Presimțind că avea să treacă în curînd pe lumea cealaltă, s-a retras la mînăstirea capucinilor, și după pilda lor își petrecea timpul în contemplarea lucrurilor divine, rugîndu-se pentru iertarea greșelilor sale. L-a pictat pe *Sfîntul Petru plîngîndu-și păcatul* ; apoi, fiind stăpînit de gîndul morții, a început să lucreze la o *Judecată de Apoi* ; dar abia se apucase de schițe, cînd, agravîndu-i-se boala, și-a dat sufletul întru Domnul, în ziua de 22 a lunii martie anul 1602, în vîrstă de 43 de ani².

Annibale a fost foarte îndurerat și a resimțit nespus de mult pierderea fratelui său ; voia să pună o inscripție în Dom, unde a fost înmormîn-

¹ Agostino Carracci, în timp ce se strădula să aștearnă pe această boltă ultimele trăsături ale nemuritorului său penel, și-a găsit glorios odihna de la îndatoririle picturii și ale vieții, sub umbra erinilor. Tu, privitorule, desfătă-ți ochii între aceste dulci picturi neduse pînă la capăt și recunoaște că meritau să fie privite mai degrabă așa, neatinse, decît să fie împlinite de o mînă străină.

² Ambii frați au avut parte de o moarte prematură : Annibale la 49 de ani, iar Agostino la 45 — nu 43 cum se spune aici, căci era născut în 1557.

tat, dar i-au luat-o înainte doi prieteni ai lui Agostino, Giovan Battista Magnani, arhitect, și Giuseppe Guidetti, care i-au pus pe mormânt o marmură cu următoarea inscripție compusă de Achillini :

D. O. M.
VIATOR
HIC SITVS EST AVGVSTINVS
CARRACCIVS
IN SOLO NOMINE MAGNA NOSTI
HIC ENIM ILLE EST QVI CAETEROS
PINGENDO
SE IPSVM IN TABELLIS AETERNIT.
PINXIT
NEC VLLVS EST MORTALIVM IN
CVIVS
MEMORIA
MORTVVS NON VIVAT
ABI. ET SVMMO VIRO DEVM PRECARE
OB. V. ID. MART. MDCII. AET. SVAE AN.
XLIII.
GLORIOSO CINERI HANC QUIETEM
FECERVNT FIDI ET AEGRI AMICI.
IO : BAPTISTA MAGNANVS PARMENSIS
ET IOSEPHVS GUIDETTUS BONON¹.

Vestea morții lui Agostino a produs jale în Bologna, unde era apreciat pentru multele sale calități, nu numai de iubitorii artei desenului, dar și de alții, profesori, gentilomi și cetățeni, pentru politețea și eleganța purtărilor, care îl făceau plăcut tuturor. Așa încât, nobilii membri ai Academiei de desen *Degli Incamminati*, care erau îndrumați de frații Carracci, vrînd să contribuie la durerea generală cu vreo manifestare în cinstea faimei lui Agostino, i-au celebrat funeraliile, a căror descriere au tipărit-o, iar

¹ Drumetule, / aici sălășluiește Agostino Carracci. / Numele lusuși îți spune ceva de seamă, / căci aici este cel care, pictîndu-i pe alții, / a dobîndit veșnicie prin tablourile sale. / Nu se află muritor în a cărui memorie / să nu dăinuie, deși mort, amintirea lui. / Du-te și roagă-te lui Dumnezeu pentru acest om mare. / A plecat din viață la 22 martie 1602, / în vîrstă de 43 de ani. / Slăvitei cenuși i-au făcut acest lăcaș de odihnă / prietenii credincioși și îndurerați, / Giovanni Battista Magnani din Parma și / Giuseppe Guidetti din Bologna.

noi o vom adăuga aici drept încheiere a pomenirii sale ¹.

Agostino era bine proporționat ca statură, deși destul de gras, așa încât Annibale l-a putut desena, cu unele modificări, pentru figura lui Silen în *Bacanala* din Galeria Farnese. Fața nu îi era chiar albă, iar ochii și părul îi avea negri. Se îmbrăca foarte îngrijit, iar comportarea îi era sinceră, afabilă și prietenoasă cu oricine. Îi plăceau însă relațiile cu cei mari și cu Curtea și se simțea bine printre curteni, în care privință nu se potrivea cu fratele său, după cum s-a spus în capitolul despre viața lui Annibale. De aceea, pentru a se ridica din starea lui umilă, și-a înnobilit numele cu emblema Carului Mare, adică cele șapte stele ale Ursei, făcându-l stemă și herb al familiei sale. Trebuie însă criticat pentru a fi dat la tipar anumite stampe și a fi făcut unele gravuri cu figuri lascive, nepotrivite cu purtările sale frumoase.

Desena, picta și grava la perfecție, iar incizia sa era corectă și fără vanitate, întemeiată pe un desen bun. Și-a nedreptățit totuși propriile-calități și priceperi, neglijându-și invențiile pentru cele ale altora; dar puținele pe care le-a dat la lumină fac să fie recunoscut drept un maestru eminent. Ocupându-se neconținut cu studiile sale, lucra fără oprire, o muncă fiindu-i odihnă pentru cealaltă. Se poate spune că nu i-a lipsit decît sănătatea trupească și răgazul vârstei, pentru a realiza opere pe potriva iscusinței dobândite, căci abia trecuse de patruzeci de ani, așa încât i-a lipsit tocmai perioada cea mai rodnică a vieții. Și-a consumat puterile într-o neîncetată frământare a minții și în nenumăratele-i osteneli, căci se deda lucrului cu mare plăcere, fără măsură și fără să-i pese de sănătate, scurtându-și în felul acesta zilele. Care dacă i-ar fi fost mai multe, secolul nostru ar fi fost astăzi îmbogățit,

¹ În continuarea acestui capitol Bellori a redat descrierea funeraliilor lui Agostino, făcută de Benedetto Morello pentru cardinalul Farnese. În ediția de față am omis cele 18 pagini, deoarece nu aduceau informații în plus asupra vieții și operei lui Agostino Carracci.

iar patria lui s-ar fi mândrit cu mai multe po-doabe, prin care numele său îi aduce o faimă nemuritoare. Se crede că tabloul cu *Logodna sfintei Ecaterina*, aflat la Parma în biserica San Paolo a călugărițelor, ar fi de mîna lui Agostino ; iar Marino, în *Galeria* sa, pomenește de scenele cu *Polifem și Galateea*. Despre altele nu mai vorbim aici, nefiind siguri dacă îi aparțin.

Ne mai rămîne să amintim operele de gravură lucrate cu burinul, destul de numeroase, dar acum foarte rare în mîinile amatorilor, deoarece s-au risipit pretutindeni unde se cultivă nobilul și dificilul studiu al desenului, și sînt colecționate de cunoscători.

GRAVURI DE AGOSTINO CARRACCI

Portret de Tițian, semifigură în mantie : stampă in-folio, anul 1587.

Ecce Homo, în semifiguri, de Antonio da Correggio în Parma : anul 1587, stampă in-folio.

Sfîntul Ieronim și Magdalena îngenuncheată, adorîndu-l pe Isus copil în brațele mamei, tablou de Correggio : anul 1586, in-folio.

Martiriul sfintei Iustina, tablou de Paolo Veronese în biserica Benedictinilor din Padova, pe două folii în înălțime.

Logodna sfintei Ecaterina, tablou de Paolo Veronese în biserica sfintei din Veneția : anul 1582, in-folio.

Altă *Logodnă* mai mică, in-cvarto de Paolo Veronese.

Sfîntul Anton Abate, sfînta Ecaterina și Fecioara pe un pedestal cu pruncul în brațe, sfîntul Iosif și sfîntul Ioan copil cu mielul ; tablou de Paolo Veronese, stampă in-folio.

Pietà ; Cristos mort, stînd așezat, cu un înger care îi ține mîna, de Paolo Veronese : in-folio.

Un steag cu Fecioara, care adăpostește sub mantie doi enoriași îngenuncheați, Paolo Veronese : stampă in-cvarto.

Sfântul Anton hărțuit de demoni în chip de femei goale, iar Domnul i se arată : stampă in-folio, Tintoretto.

Sfântul Ieronim în genunchi, cu Fecioara purtată în văzduh de patru îngeri ; tablou de Tintoretto, la Veneția, în biserica San Fantino : stampă in-folio, anul 1587.

Răstignirea lui Isus cu cei doi tâlhari ; pictură de Tintoretto, la Veneția, în Școala San Rocco : în trei folii.

Mercur cu cele trei Grații ; pictură de Tintoretto în Palatul Ducal din Veneția : stampă in-cvarto.

Marte alungat de Înțelepciune, de Pace și Abundență ; pictură în același loc de Tintoretto.

Enea purtându-l pe Anhise, cu Ascaniu și Creusa, tablou de Federico Barocci : stampă in-folio, anul 1599.

Diferite *Portrete* de oameni iluștri și duci de Milano, în „Istoria Cremonei” de Antonio Campi, tipărită la Cremona, în anul 1585¹, in-folio.

Sfântul Francisc leșinând ; tablou de Cavalerul Francesco Vanni, figură nu întreagă, in-folio.

Cîteva figuri din cînturile poemului „Ierusalimul eliberat”, desen de Bernardo Castello².

GRAVURI DE AGOSTINO CARRACCI DUPĂ SUBIECTE PROPRII

Sfântul Ieronim, cu un genunchi la pămînt, uitîndu-se la crucifixul pe care îl ține în mînă : in-folio.

Sfântul Francisc primind stigmatetele cu brațele deschise : in-folio, anul 1586.

Fecioara alăptîndu-și pruncul așezată sub un copac : in-folio, anul 1595.

¹ Vezi nota 2 de la pag. 150.

² Pictor genovez (1557—1629), artist eclectic apropiat de Carracci și Zuccari, avea o preferință pentru scenele istorice și religioase complicate. A pictat la Genova, Roma și Torino, întemeind și o școală.

Fecioara dezvelind pruncul care îi doarme în brațe, iar în spate sfântul Iosif : stampă in-cvarto, anul 1597.

*Porziuncola*¹, cu sfântul Francisc deasupra norilor, care împarte din cer cordoanele Ordinului ce stă pe un altar și le primește ; pe pământ sînt papi, cardinali, episcopi, regi și principii cu cordoanele în mînă.

Fecioara alăptîndu-și pruncul, într-un oval.

Cei doisprezece apostoli în picioare : stampă in-octavo, anul 1590.

Cei patru Doctori ai Bisericii, semifiguri : in-octavo.

Portretul lui Giovanni Gabrielli zis Siello, comic vestit, cu o mască în mînă, avînd drept motto „SOLVS INSTAR OMNIVM”², căci juca singur comedia, schimbîndu-și costumul și glasul, pe scenă și în afara ei : gravură in-cvarto.

Două scene cu figuri mici : una într-o priveliște de crîng, cealaltă o apariție deasupra norilor : in-folio.

O planșă cu șase vagabonzi, intitulată *Sei monelli* : in-folio.

O cărtică glumeată cu femei goale : in-cvarto.

*Omnia vincit Amor*³. Două nimfe șezînd îmbrățișate, iar una dintre ele arată spre Amor, care doboară un satir : in-octavo.

Un evantai, cu capul *Diane* într-un oval, iar dedesubt o mică priveliște : stampă in-folio. Pe dos, nimfe dansînd.

Diferite scuturi cu armoarii, pentru încheieri și frontispicii.

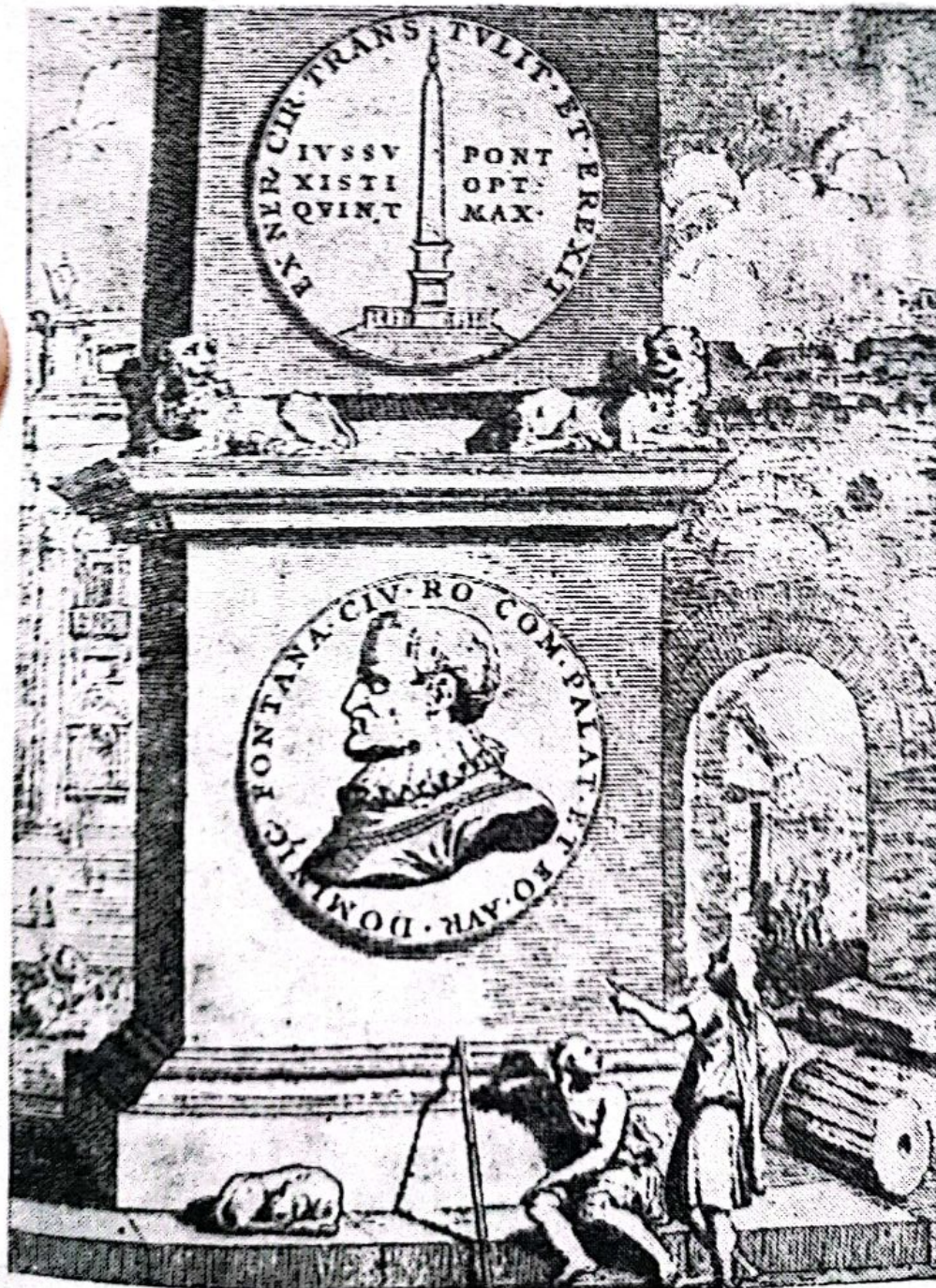
Orașul Bologna în mai multe folii, anul 1581.

¹ Porziuncola este o capelă unde sfântul Francisc a făcut primele minuni, astăzi integrată în bazilica S. Maria degli Angeli din Assisi. Gravura descrisă aici reprezintă pictura de pe fațada acestei capele.

² Un singur om cu chipul tuturor (în lat.). Giovanni Gabrielli, zis Sivello (mort după 1603) era renumit pentru talentul și lățeala cu care se travestea, jucînd singur Commedia dell'arte, căci interpreta alternativ diferitele personaje.

³ Amor biruie totul. Vergiliu, *Bucolice*, X, 69 (Notă P.C.).

Viata lui
DOMENICO FONTANA
arhitect din Melide





Domenico Fontana a fost un arhitect vestit pentru înălțarea obeliscurilor, lucru prin care și-a dobândit o faimă veșnică. Noutatea și dificultatea unei asemenea lucrări, care trebuia întreprinsă fără alt exemplu sau îndrumare după o mie două sute de ani, socotită chiar și de egipteni — autorii unor construcții uimitoare — ca fiind deosebit de grea, îi făcea pe arhitecții moderni să tremure, iar pe papi să-și vadă întîrziat meritul de a scoate aceste monumente la lumină din ruinele Romei. Drept care, ne-am hotărît să scriem viața acestui artist, în amintirea ilustrei sale izbînde, folosindu-ne în mare parte chiar de scrierile lui Domenico însuși, care a publicat comentarii foarte îngrijite și cu desene despre ridicarea acestor monumente și despre celelalte lucrări ale sale, descriind pe larg pregătirile și mecanismele folosite; căci ne-am gîndit că noutatea și măreția lucrării vor spori interesul scrierii de față, precum și gloria artei.

Domenico s-a născut într-o mică localitate de lîngă lacul Como, numită Mili¹, în anul 1543. Și cum din această parte a Lombardiei cu împrejurimile ei pleacă mulți tineri la Roma ca să lucreze la construcții, a plecat și el cînd avea

¹De fapt Melide, pe ămalul lacului Lugano.

douăzeci de ani, după fratele său mai mare, Giovanni Fontana, care se ocupa cu arhitectura. Așa încît, avînd unele cunoștințe de geometrie, s-a apucat și el să învețe regulile arhitecturii, studiind lucrările lui Michelangelo și desenînd clădirile vechi și noi care se află în Roma.

Ajungînd arhitect al cardinalului Montalto, a făcut planurile și a început lucrările pentru Cappella del Presepio de la Santa Maria Maggiore, precum și micul palat din grădina de lîngă bazilică. Montalto pornise cu magnanimitate la aceste lucrări, care depășeau însă resursele sale de cardinal sărac¹; de aceea papa, pe atunci Grigore al XIII-lea, i-a tăiat *il piatto* (așa era numit la Roma subsidiul dat de obicei cardinalilor strîmtorați). Cum din această pricină s-au întrerupt cheltuielile pentru construcții, Domenico, îndemnat de rîvna artistică, iar pe de altă parte și de afecțiunea față de cardinalul ce fusese binefăcătorul lui, s-a lăsat atras de un gînd generos, care i-a fost apoi de mare priință. Din banii cîștigați la Roma, trimisese acasă o mie de scuzi, pe care s-a hotărît să-i cheltuiască pentru a nu întrerupe înălțarea capelei, în nădejdea că cu timpul aveau să i se ivească prilejuri de a se despăgubi și de a fi răsplătit cu generozitate de cardinal. Așa încît, aducînd acei bani înapoi, a continuat lucrările cu sîrguință, spre mulțumirea cardinalului, care a remarcat bunăvoința și dragostea lui Domenico. Tocmai atunci s-a întîmplat să moară papa, iar cardinalul fiind înălțat la rangul pontifical cu numele de Sixt al V-lea, l-a numit arhitectul său. Fără să schimbe cu nimic planul capelei, i-a poruncit să o termine, modificînd doar ornamentația, îmbogățită cu marmuri, statui și stucaturi aurite.

¹ Felice Peretti (1520–1590), devenit în 1585 papă sub numele de Sixt al V-lea, se trăgea dintr-o familie umilă originară din Montalto (prov. Marche). În 1570 este făcut cardinal de Pius al V-lea, dar va fi privit cu ostilitate de urmașul acestuia, menționat aici. Bellori amintește mereu doar numele de Montalto, dar denumirea diverselor lucrări de construcție din timpul acestui papă se referă la prenumele său, Felice, dinainte de pontificat.

Capela este înscrisă într-un pătrat care măsoară pe fiecare latură 92 palme și jumătate. Din cele patru unghiuri, la o distanță de 22 palme spre interior, se înalță patru pilaștri mari care susțin arcadele de sub tamburul cupolei; așa încît se formează o cruce greacă, cu capul și brațele egale, ieșite în afară cu cîte 22 de palme. Doar piciorul crucii este mai lung cu 6 palme, la care se adaugă încă 5 la deschidere, în grosimea zidului, care formează un fel de pridvor la intrarea capelei. Această alungire dă eleganță construcției și-i sporește capacitatea de a adăposti mulțimea. Spațiul pătrat din mijloc determină diametrul circumferinței cupolei, măsurînd 55 palme și jumătate. Primul ordin este corintic: pilaștrii îmbrăcați în marmură sînt lați de 4 palme și trei sferturi, iar de la bază pînă la capitel, arhitravă, friză și cornișă, au o înălțime de 60 de palme. De la cornișă pînă la nivelul arcurilor, cu arhitrava lor ce merge de jur împrejur și pe care zace tamburul cupolei, mai urcă 38 de palme, iar tamburul, în care se deschid ferestre între pilaștri de ordin compozit, se înalță cu încă 43 de palme. Deasupra se arcuiește cupola, avînd pînă în vîrf 36 de palme, apoi vine lanternoul, cu alte 25 de palme. Așa încît înălțimea totală a capelei, de la pardoseală pînă în vîrf lanternoului, se ridică la 20 stînjeni și 2 palme romane folosite de arhitecții noștri¹.

De o parte și de alta pe pereții laterali, cîține golul, se află mormintele lui Sixt al V-lea și Pius al V-lea care îl făcuse cardinal, cu statuile lor și scene săpate în marmură pe două rînduri, între coloane de un verde antic, pilaștrii și pereții fiind lambrisați pînă la arhitravă cu felurite marmuri, iar restul împodobit cu picturi

¹ În orig. 20 *canne* și 2 *palmi romani*; ambele sînt vechi măsuri de lungime, care variau de la o regiune la alta, ca și cele folosite la noi în trecut. Am ales termenii românești ce par să oscileze în jurul unor lungimi similare: *canna* are cca 2—2,30 m, iar stînjenu, între 1,98 și 2,23; palma măsoară și la noi, ca și la italieni, 20—25 cm.

și chenare în stuc aurit. Drept care, întreaga capelă, cu ornamentele și simetria ei bine chibzuită, este magnifică. În grosimea primilor pilaștri s-au rostuit și două mici capele, cu corurile deasupra, iar pe afară zidurile sînt împodobite cu ordine de arhitectură și ornamente în travertin. Datorită frumuseții sale, planul acestui edificiu a fost păstrat și la cealaltă capelă din față, a lui Paul al V-lea care, deși este mai bogată, nu o întrece totuși în stil și concepție ¹.

Motivul principal pentru care papa a vrut să o clădească a fost acela de a strămuta aici vechea capelă a Închinării păstorilor, așa că Domenico a mutat-o întreagă, așezînd-o cu 12 palme sub pămînt, pînă unde trebuie să cobori în semn de evlavie; deasupra a ridicat tabernacolul de metal aurit, cu patru îngeri care îl susțin. A terminat de asemenea și palatul din grădină, și a mai ridicat unul înspre Termele lui Dioclețian, lărgind și împodobind locul cu cîteva alei, statui și fîntîni, cu apa adusă din Acqua Felice după cum vom arăta mai departe ².

Papa nutrea însă gînduri și mai mărețe, încă de pe vremea cînd era cardinal, așa că, pe lîngă construirea cupolei de la San Pietro, făcută prin lucrarea lui Giacomo della Porta ³, a hotărît în primul rînd să ducă în piața acelei bazilici obeliscul care se afla în dreapta ei, lipit de zidul vechii sacristii, unde fusese în antichitate Circul lui Caius și al lui Nero ⁴.

¹ Santa Maria Maggiore se compune dintr-o mare navă centrală lungă de 85 m (vechea Basilică Liberiană, construită în secolul al IV-lea), flancată spre fațada posterioară, de o parte și de alta, de aceste două capele. Cea din dreapta, construită de Fontana în 1568, a fost repetată pe latura stîngă, în 1611, din porunca papei Paul al V-lea, și bogat decorată cu fresce. Între fațada principală, mult mai lată decît nava bazilicii, și cele două capele, se închid două curți, în care se află un întreg ansamblu de construcții aferente.

² Este vorba de o captare făcută de Fontana, despre care se va vorbi la pag. 203.

³ Arhitect și sculptor lombard (cca 1540–1602), a făcut la Roma diferite lucrări mari. Urșasa cupolă, înaltă de 141,50 m, rămăsese nefăcută în 1564 la moartea lui Michelangelo, care făcuse doar o machetă mare de lemn. Ea a fost executată de Giacomo della Porta în colaborare cu Domenico Fontana, între anii 1588 și 1590, cu unele mici modificări față de macheta michelangioloască.

⁴ De fapt Circus Neronis, construit de Caius Caligula.

ÎNĂLȚAREA OBELISCULUI DE LA VATICAN

Acest frumos și falnic monument le părea tuturor o urâciune acolo unde se afla ascuns. Dar încă de când se începuse construirea noii Bazilici vaticane¹, papii căutaseră să-l mute în piață, însă greutatea întârziau mereu aducerea la înfăptuire. Căci obeliscul fiind întreg și dintr-o singură bucată, erau temeri ca din pricina mării lui greutate să nu poată fi urnit; sau să nu pățească ceva în timpul transportului și să se spargă, așa cum se crede că s-a întâmplat pe vremuri², deoarece vârful lui este cu jumătate mai mic față de proporția pe care o are la celelalte obeliscuri, nefiind nici neted și șlefuit ca restul pietrei. Obeliscul este de granit roșu, numit de latini marmură tebană, tăiat astfel din munții Tebei din Egipt³, fără desene sau hieroglife; iar înălțimea lui ajunge la o sută șapte palme și jumătate, plus vârful lung de șase palme. La picioare are o lățime de douăsprezece palme și cinci minute⁴, iar în vîrf se îngustează la opt palme și cinci minute. Drept care, înmulțind geometric înălțimea cu lățimea, dă aproape unsprezece mii de palme pătrate și două sute patru palme cubice, fără circa o șaisprezecime. De unde se poate lesne afla și greutatea lui, fiec o palmă cubică din această piatră cîntărind optzec. și șase de livre⁵: reiese că obeliscul de la Vatican cîntărește nouă sute șaptezeci și

¹ Încă din 1505, papa Iuliu al II-lea hotărîse să reclădească integral vechea bazilică Sf. Petru (care data din secolul al IV-lea și se cam dărăpănase). Primul proiect îndrăzneț este făcut de Bramante și aprobat în 1506, cînd s-a pus piatra de temelie. Dar moartea papei și a artistului a dus la o stagnare a lucrărilor, după care Rafael, Giuliano Sangallo și Peruzzi elaborează felurite variante. Abia în 1546, Michelangelo, reluînd planul lui Bramante într-o formă simplificată, ridică aproape întreaga clădire.

² Ipoteza aceasta e sugerată de Pliniu (*Nat. hist.* XXXVI.)

³ Se știe că egiptenii lucrau aceste obeliscuri direct în cariera de piatră, tăind întîi trei laturi, pe care le șlefulau încîlzînd și înscrispțiile, iar abia apoi desprindeau monumentul din carieră, tălînd și fața a patra. Ele erau transportate apoi pe Nil, pe niște nave lungi de cca 60 m. Piatra folosită era de fapt sienitul, care-și ia numele chiar de la localitatea Syene, situată în apropiere de Teba antică.

⁴ *Palmz* (cca 25 cm) avea ca subdiviziuni *uncia* (a 12-a parte din palmă) și *minutul* (a 5-a parte din uncie). În Statul Papal, palma era folosită și ca măsură de suprafață, după cum se vede în continuare.

⁵ Veche măsură de greutate, cîntărind cca 340 gr.

trei de mii cinci sute treizeci și șapte de livre și treizeci și cinci de patruzecioptimi, care este exact greutatea lui.

Dificultatea acestei întreprinderi sporea prin faptul că nu mai exista nici un precedent și nici vreo scriere despre mijloacele folosite când fusese înălțat la Roma ultimul obelisc de la Circus Maximus de către Constant¹, și celălalt de la Constantinopol de către Teodosie; căci din cauza pagubelor pricinuite de năvălirile barbare, s-au pierdut o dată cu artele cele frumoase și cunoștințele de arhitectură. Drept care, gîndul la cheltuieli și divergențele de păreri întîrziiau mereu lucrarea, căci Michelangelo vedea altfel lucrurile decît Sangallo, care sub pontificatul lui Paul al III-lea a făcut o machetă. Să nu se creadă cumva că o astfel de operație era de mică însemnătate, de vreme ce chiar egiptenii, care au întrecut toate celelalte popoare prin imensitatea construcțiilor, o socoteau foarte dificilă. Căci citim că atunci cînd s-a ridicat obeliscul aflat astăzi la Lateran, Ramses a folosit douăzeci de mii de oameni; și temîndu-se totuși că nu vor fi destui pentru greutatea monumentului, l-a legat în vîrf pe propriul său fiu, pentru ca primejdia în care-i era pusă viața să-i îndemne pe muncitori să evite accidentele. Iar corabia pe care a fost adus din Egipt la Roma acest obelisc, din porunca împăratului Caius², a fost negreșit cea mai uimitoare din cîte s-au văzut vreodată pe mare; era atît de uriașă încît, după ce a fost păstrată cîtiva ani ca o minunăție, Claudiu a pus să fie scufundată la intrarea în portul Ostia și a ridicat pe ea un turn, care să le fie navigatorilor călăuză ca farul de la Alexandria, ocupînd aproape tot brațul stîng al portului.

¹ Obeliscuri egiptene fuseseră transportate la Roma încă din timpul împăratului August. Ultimul, adus de la Alexandria de către Constant, fiul lui Constantin cel Mare, a fost plasat în Circus Maximus în anul 347, și este cel mai înalt dintre ele, fiind ridicat tot de Pontana în fața bisericii San Giovanni în Laterano.

² Obeliscul care urma să fie plasat în fața bazilicii San Pietro a fost adus de Caligula (Caius). Amănuntele relatate aici sînt luate din Pliniu. (*Nat. hist.* XXXVI).

Aşadar, pentru ridicarea acestui obelisc, care era o lucrare nemaiîncercată, au fost chemaţi din toate părţile matematicieni, ingineri, arhitecţi şi alţi oameni învăţaţi, ca să-şi spună fiecare părerea; şi au venit atât de mulţi încît, cu cei sosiţi din afară şi cu cei ce se aflau în Roma, s-au adunat laolaltă cinci sute de oameni, fiecare cu invenţiile lui, unii cu desene, alţii cu modele, unii în scris, alţii prin viu grai. Cei mai mulţi erau de părere că obeliscul trebuia transportat în picioare, socotind că era foarte dificil să-l culci la pămînt şi apoi să-l ridici iarăşi.

Autorul acestei păreri fusese, încă din vremea fostului papă Grigore al XIII-lea, Camillo Agrippa, inginer, care a publicat atunci o descriere, arătînd că obeliscul trebuia dus suspendat în aer. El plănuise o schelărie din fier, care, cu treizeci şi două de pîrghii — cîte opt de fiecare parte — ducea pe sus obeliscul ca pe o greutate atîrnată de cîntar, aşa încît să apese doar cu a douăzecea parte din greutatea lui, pentru a-i împiedica legănarea; şi punîndu-i dedesubt cilindri de lemn pe care să alunece, urma să fie tras cu forţa scripetilor pînă la locul lui, aşa în picioare. Altul a făcut o jumătate de roată, pe care voia să ridice obeliscul treptat ca pe dinţii roţii de moară. A fost unul care a propus folosirea cricurilor ca să-l ducă atîrnat, săltîndu-l de la pămînt prin forţa acestora, cu care să-l coboare, să-l tragă şi să-l ridice iar. Ba s-a găsit altul care a propus să fie mişcat în toate felurile de mai sus cu o singură pîrghie, în chip de balanţă.

Pentru toate aceste născociri şi multe altele s-au adus desene şi modele făcute de fiecare la repezeală, din cauza grabei şi nerăbdării papei. Doar Bartolomeo Ammannati, arhitect şi sculptor florentin¹, care venise la Roma trimis de marele duce pentru conducerea acestei lucrări, pe cînd ceilalţi îşi prezentau pe întrecute invenţiile,

¹ Născut la Settignano (1511 – 1592), şi-a făcut ucenicia la Veneţia în atelierul lui Jacopo Sansovino şi a executat diferite lucrări importante la Roma şi Florenţa.

s-a înfățișat papei cu o nepotrivită siguranță de sine, fără nici un desen sau model, și a cerut răgaz un an ca să se gîndească. Cererea i s-a părut lui Sixt aproape un afront, așa că l-a luat în rîs și l-a trimis la plimbare.

Fontana a venit cu o machetă din lemn, avînd înăuntru un obelisc de plumb ridicat prin forța unor scripeți și trolii, cu care era prevăzut de jur împrejur. În prezența seniorilor din Congregația alcătuită anume în acest scop, și a celorlalți arhitecți, l-a ridicat și l-a coborît cu ușurință, explicînd rostul aparaturii, al manevrelor și al sarcinilor, întocmai cum s-a văzut apoi în practică. Și ca să-și întărească și mai mult demonstrația, a făcut o experiență cu obeliscul cel mic de la Mauzoleul lui August, care zăcea spart pe o stradă din apropiere, deplasînd acele bucăți cu multă ușurință.

După ce s-au cercetat și s-au discutat îndelung teoriile și demonstrațiile celorlalți, Congregația a aprobat modalitatea propusă de Fontana, ca fiind cea mai simplă și mai sigură. Cu toate acestea, atenția și grija acelor delegați erau atît de mari, iar prestigiul acestui arhitect atît de slăbuț, încît mulți au socotit că ar fi o temeritate să i se dea pe mîna prețiosul obelisc, cu riscul de a se pierde o dată cu el toată cheltuiala și reputația papei. Aprobînd așadar macheta și invenția lui Fontana, Congregația n-a vrut totuși să-i încredințeze lui executarea, ci a ales pentru aceasta doi arhitecți în vîrstă, dintre cei mai de încredere, anume pe Giacomo della Porta și pe Bartolomeo Ammannati, care, cum am spus, venise atunci la Roma. Aceștia au pus îndată să se înfigă un stîlp în piața San Pietro, ca să însemneze locul obeliscului, acolo unde se află astăzi, în mijlocul pieței și al noului portic făcut din porunca papei Alexandru al VII-lea¹.

¹ Avem aici o dovadă a pornirii lui Bellori de a-i ignora pe artiștii contemporani ce profesau alte crezuri artistice decît ale lui, chiar cînd erau de o valoare incontestabilă. Acest superb portic care închide piața San Pietro prin două semicercuri, alcătuite din 284 coloane și 88 pilaștri, a fost construit sub ochii lui Bellori, între 1656 și 1667 de către marele arhitect Bernini, al cărui nume nici nu îl menționează.

Deși părea o cinste pentru Fontana ca doi dintre cei mai mari arhitecți să-i execute planurile, el vedea că i se răpește și faima și profitul acelei lucrări, care atârna de executarea ei. Și socotea că orice accident nefericit avea să i se impute lui, fără să aibă vreo vină, pe când reușita ar fi fost hărăzită de providență altora. Cum frământarea aceasta nu-i dădea pace, a prins un prilej favorabil, când papa l-a întrebat dacă lucrările pentru obelisc mergeau bine, și i-a răspuns că, dornic cum era să le vadă încheiate cu succes, se temea totuși că, dacă cineva ar provoca în timpul execuției vreo nenorocire, avea să se creadă că s-a întâmplat din vreo lipsă a proiectului său; pricină pentru care i se părea că i se face o nedreptate destul de mare, întrucât el socotea că nimeni altul nu putea să execute invențiile atât de bine ca propriul lor inventator. Convins de judecata lui, papa i-a poruncit să înceapă și să continue singur lucrarea după modelul său, pînă la capăt. Așa încît Domenico s-a apucat imediat să pună temelia în piață, la semnul hotărît, făcînd o săpătură pătrată cu latura de șaizeci de palme și adîncă de treizeci și trei de palme. Dar cum la fund pămîntul nu era bun, ci noroios și mustind apă, a trebuit să-l întărească cu piloți și să fixeze solul cu pietre mari.

Multă a fost într-adevăr munca de pregătire a materialelor necesare utilajului, atât pentru schelărie cît și pentru trolii și scripeți, iar cum atelierele din Roma nu puteau prîdidi, s-au lucrat și în alte părți prin împrejurimi. S-au comandat patruzeci și patru de funii groase de cînepă pentru trolii, lungi fiecare de cîte o sută de stînji și mai toate cu un diametru de o treime de palmă; cîteva au fost încă o dată pe atîta de lungi, ca să fie folosite la trolii duble cu doi scripeți. S-au mai comandat încă o mulțime de funii și s-au lucrat drugi groși de fier pentru armătura obeliscului, și alte fiare pentru cutiile troliilor, apoi o mulțime de scoabe, buloane, cercuri, șuruburi și tot felul de scule. Așa încît

numai fierăria pentru armătura obeliscului cîntărea patruzeci de mii de livre, lucrată la Roma, Ronciglione și la Subiaco. De la Campomorto, lîngă portul Nettuno, s-a adus un mare număr de grinzi foarte lungi și foarte groase, puse pe cilindri de lemn și trase fiecare de cîte șapte perechi de bivoli, de mari ce erau. La Terracina s-au tăiat multe scînduri groase de ulm pentru armătură și pat; iar de la Santa Severa s-au adus numeroase piese de scripeți din stejar, cilindri și pîrghii de ulm și scînduri. Așadar pregătirile s-au început cu mare grabă în aceeași zi peste tot.

Ca să poată urni obeliscul, Fontana a comandat construirea unei schelării de lemn în formă de turn. A făcut loc în piață și a spart zidul sacristiei ca să fixeze scripeții; iar pentru ca pămîntul să nu se lase la piciorul obeliscului din pricina greutății, a făcut un pat din două rînduri de bîrne așezate în cruce. Pe acesta a ridicat ca pe un fundament turnul de schelărie, din opt stîlpi sau bulumaci, patru de o parte și patru de alta, fiecare cu un diametru de patru palme și jumătate, iar circumferința de optsprezece palme, cu bîrnele bine îmbucate, fără nici un cui, prinse cu cercuri de fier și legate cu funii foarte groase, pentru ca turnul să se poată face și desface repede. Și cum pentru înălțimea obeliscului nu era de ajuns lungimea unei bîrne, s-au îmbucacat bîrnele una deasupra alteia, cu zece palme mai înalte decît obeliscul, măsurînd de la fundament pînă sus o sută douăzeci și trei de palme. A legat stîlpii între ei de fiecare parte cu opt rînduri de grinzi încrucișate, cu vîrfurile înăuntrul turnului, care propteau și totodată țineau bulumacii ca să nu se poată apleca în afară, sprijiniți în jur de patruzeci și opt de proptele.

Înainte de a închide obeliscul în acest turn, l-a îmbrăcat tot cu rogojini duble, ca să nu-i rămîină semne, și l-a înconjurat cu un înveliș de scînduri, peste care erau vergele de fier foarte lungi, care, cuprinzîndu-i piciorul pe dedesubt, veneau drept în sus pe toate cele patru laturi,

prinse în cercuri. Fierul acestei armături cîntărea patruzeci de mii de livre, așa cum s-a spus, iar scîndurile, trolile și funiile laolaltă, încă patruzeci de mii; așa încît, obeliscul astfel ambalat cîntărea un milion patruzeci și trei de mii cinci sute treizeci și șapte de livre. Considerînd Fontana că fiecare scripete înzestrat cu funii trainice și trolii ridica o greutate de douăzeci de mii de livre, a socotit că patruzeci de scripeți ar fi de ajuns pentru a ridica opt sute de mii de livre, iar pentru rest a hotărît să folosească cinci pîrghii groase de lemn, lungi de cîte șaptezeci de palme fiecare, ce puteau ridica o greutate mult mai mare. Această pădure de bîrne, cu atîta puzderie de funii agățate de trolii și scripeți, arăta ca o plasă de uriași.

La vestea unui asemenea spectacol s-a adunat în Roma o mulțime de popor din toate părțile Italiei și chiar din afara ei. De aceea, ca să se preîntîmpine vînzoleala mulțimii, s-a dat un edict sever, cum că în ziua hotărîtă pentru transportarea obeliscului, nimeni afară de lucrători n-avea voie să intre în ocolul împrejmuit, iar oricine ar strica cu forța îngrăditura avea să plătească cu viața. Ba mai mult chiar, nimeni să nu vorbească, să nu scuipe sau să facă vreun zgomot de orice fel, sub osîndă aspră, ca să nu fie stînjenite comenzile arhitectului. Pentru o cît mai bună pază, a intrat în ocol ispravnicul cu străjerii săi, iar călăul și-a ridicat spînzurătoarea, așa încît de spaima pedepsei, dar și mulțumită noutății lucrării care atrăgea toate privirile, s-a așternut o liniște deplină.

La aceste porunci ale papei, care trebuiau urmate cu strășnicie, s-a mai adăugat și faptul că, în timp ce Sixt îi dădea binecuvîntarea lui Fontana, i-a spus să ia bine seama la ceea ce făcea, căci dacă dădea greș, avea să plătească cu capul. Papa se temea să nu se spargă obeliscul și să-i strice lui faima, deoarece îl dăduse pe mîna unui om socotit fără experiență; și mare avea să-i fie mînia împotriva lui, care făgăduise

cu atîta încredere să-l strămute cu bine, înlăturîndu-i pe cei mai prețuiți arhitecți.

Dar cu toată firea aspră a lui Sixt, bunăvoința pe care o nutrea față de Fontana i-a înmuiat inima, căci poruncise în taină ca la toate cele patru porți ale cetății să se țină cai pregătiți, așa încît, dacă se întîmpla vreo nenorocire, Fontana să poată fugi din Roma și să scape de urgia lui.

Așadar, în ziua de 30 aprilie¹, hotărîită pentru lucrare, pe lîngă mulțimea care umplea străzile și acoperișurile, au venit nepoții și rudele papei, și o mulțime de cardinali, principii și doamne, cu gărzi de elvețieni și străji călare la porțile îngrăditurii. După ce s-au făcut două slujbe religioase și s-au împărtășit toți supraveghetorii și lucrătorii, luînd binecuvîntarea papei înainte de revărsatul zorilor, au intrat în ocol. Porunca era ca atunci cînd se dădea semnalul cu goarna să înceapă fiecare să tragă la scripeți, iar apoi la sunetul unui clopot din vîrfurile turnului de schelărie să se oprească cu toții. Erau o mulțime de cai care trebuiau mînați ca să învîrtească atîția scripeți și multe cete de oameni care să vadă de ei, de materiale, de funcționarea troliilor, de funii și pîrghii; mai erau apoi mulți dulgheri lîngă turn, ca să bată mereu sub obelisc pene de fier și de lemn care să ajute la ridicarea lui și să-l sprijine, pentru ca greutatea atît de mare să nu rămînă atîrnată doar de funii. Numărul muncitorilor care au început lucrarea se ridica la mai bine de nouă sute, iar caii au fost șaptezeci și cinci.

De îndată ce s-a dat semnalul cu goarna, scripeții au început să se învîrtească, acționînd în același timp troliile și pîrghiile: la prima mișcare, parcă s-a cutremurat pămîntul, turnul a troznit, strîngîndu-se bîrnele unele într-altele din pricina greutății; iar obeliscul, care era aplecat cu două palme către corul bazilicii San

Pietro, lucru care s-a văzut cu firul de plumb, s-a ridicat drept.

Neîntîmplîndu-se nimic rău după acea zguduitură, au prins cu toții inimă și s-a dat cu clopotul semnalul de oprire. Apoi, prin douăsprezece manevre, cu pauze între ele, obeliscul a fost ridicat cam de trei palme, atîta cît trebuia ca să i se pună dedesubt patul de alunecare și a fost oprit la înălțimea aceasta, avînd la toate cele patru colțuri proptele zdravene și pene de lemn și de fier. Astfel, în cîteva ceasuri s-a putut vedea obeliscul ridicat în aer de pe vechea lui temelie, spre uimirea tuturor; iar spre o și mai mare stupeoare, a fost lăsat așa atîrnat pînă miercurea următoare, a șaptea zi a lunii. Încheindu-se cu bine această primă operație, s-a dat semnalul la Cetățuia Sant'Angelo, de unde s-a tras cu tunul, vestind cu o bubuitură strașnică marea bucurie.

Fontana a constatat din această experiență că funiile sînt mult mai trainice decît legăturile de fier, căci cele mai multe dintre cercuri au fost rupte, strîmbate sau mutate din loc.

Venind ziua a șaptea din mai, în care trebuia să se coboare obeliscul, s-a adunat o mulțime și mai mare ca să vadă cum va fi lăsat în jos, această operație fiind socotită mult mai grea și mai primejdioasă decît cea dinainte, din pricina mișcării de cădere și a lungimii monumentului. S-au mutat deci trolile și funiile, legate doar pe trei laturi, una trebuind să rămîna liberă pentru a-l așeza pe ea. Afară de asta, pentru a susține obeliscul așa încît să nu rămîna nici o clipă atîrnat în aer doar de funii, Domenico l-a sprijinit pe un suport făcut din patru căpriori de șaizeci de palme, care cînd cobora el, se desfăceau ca un compas; iar cînd se deschideau de tot în unghi obtuz, așa încît nu mai puteau folosi, erau înlocuiți cu un alt suport din ce în ce mai scurt pînă la sfîrșit. Această operație a ținut mai mult decît prima. După ce au coborît obeliscul pînă jos, culcîndu-l pe patul de alunecare, i s-au scos legăturile ca să poată fi dus.

Dar cum nivelul pieței și al noii temelii era mai coborât cu vreo patruzeci de palme, s-a făcut un făgaș neted de pământ, bine întărit cu grinzi și cu parapete, de-a dreptul pînă în mijlocul pieței. Apoi, folosindu-se doar patru scripeți, obeliscul a fost tras pe cilindrii de lemn cu o ușurință de necrezut pînă în piață, pe o distanță de o sută cincisprezece stînji. După ce s-a înfăptuit și aceasta în ziua de 13 a aceleiași luni, lucrul s-a întrerupt, deoarece papa n-a vrut să se ridice obeliscul pînă cînd nu se răcorea vremea, pentru ca mulțimea să poată asista la acea minunăție fără a-și primejdui sănătatea.

În acest răstimp s-a scos pedestalul, care era îngropat în pământ la o adîncime de patruzeci de palme și era alcătuit din două bucăți, cu partea de sus și soclul din aceeași piatră, iar plinta din marmură albă. A fost dus apoi cu mașinăriile în piață și așezat pe temelia pregătită, peste care se așternuse un postament de travertin șlefuit, avînd patruzeci și două de palme pe fiecare latură și trei trepte de jur împrejur; în mijloc s-a pus acest pedestal, așa cum fusese și în vechime.

Mai rămînea doar să se ridice și să se așeze obeliscul, în ziua de zece septembrie, închinată sfîntului Nicola din Tolentino, patronul papei. Fiind totul pregătit, de dimineață s-a implorat ca de obicei ajutorul ceresc, și mașinăriile s-au pus în mișcare. Această operație de ridicare a obeliscului s-a deosebit prea puțin de cea dinainte pentru coborîrea lui, adăogîndu-se doar cîteva scule în plus. La porțile împrejmuirii se aflau în zori o sută patruzeci de cai și opt sute de oameni; cu aceleași semnale de goarnă și clopot au început să lucreze punînd în mișcare cei patruzeci de scripeți. Vîrfurile obeliscului se ridica treptat, în timp ce alți patru scripeți așezați în spate îi împingeau mereu piciorul înainte. În felul acesta, funiile care trăgeau vîrfurile în sus lucrau pe verticală, neavînd de tîrît toată greutatea pietrei, și nici nu erau frîmate de piciorul ei; dimpotrivă, cu cît se ridica vîrfurile

mai sus, cu atît scădea greutatea, lăsîndu-se pe picior. În sfîrșit, la apusul soarelui, după cincizeci și două de manevre, obeliscul a ajuns să stea drept în picioare, ridicat cu patul lui cu tot și fixat deasupra pedestalului pe niște proptele.

Îndată s-a dat de veste celor din Cetățuie, care au tras cu tunul, iar Fontana a fost aclamat cu strigăte puternice de bucurie de toți cei din jur. Lucrătorii l-au ridicat pe umeri, purtîndu-l în triumf de-a lungul împrejurării și însoțindu-l pînă acasă, cu toți toboșarii și trompeții din Roma, care cîntau de bucurie, și nu se mai auzea decît numele său strigat pretutindeni.

Papa amînase dinadins pînă în ziua aceea intrarea solemnă în Roma a ducelui de Luxemburg, ambasadorul lui Henric al III-lea, regele Franței, anume ca să vadă acest spectacol neobișnuit. În același scop i s-a schimbat și locul de intrare, căci deși obiceiul era să se intre prin Porta del Popolo, a fost călăuzit spre Porta Angelica, de lîngă Cetatea Vaticanului. Așa încît ambasadorul a trecut prin piața San Pietro, unde văzînd o armată de lucrători și o pădure de mașinării și de scule, s-a oprit să privească două manevre ale scripeților, zicînd că admiră Roma reînălțată prin mîna lui Sixt.

Obeliscul a stat vreo cinci zile pe proptele, pregătindu-se între timp scripeții și trolile pentru a fi așezat pe postament și înfigîndu-se pivoții celor patru suporturi de bronz care aveau să-l susțină. Cînd s-au scos proptecele, obeliscul a coborît încet, încet și s-a așezat pe soclu. Fontana a socotit că modalitatea folosită de el era mai simplă și mai puțin costisitoare decît cea din antichitate. Căci el a ridicat obeliscul în sus și l-a lăsat apoi jos de-a dreptul peste cei patru suporturi, pe cînd cei din vechime i-au sprijinit întîi piciorul pe o parte, doar pe doi suporturi, iar apoi, trăgîndu-l de vîrf, l-au ridicat și l-au potrivit cu totul pe soclu. Lucrul acesta s-a presupus din faptul că numai doi suporturi fuseseră înțepeniți în piatră cu pivoți de o palmă și jumătate, și erau striviți la margine unde

probabil că se lăsase mai întâi piciorul obeliscului, așezat abia pe urmă și pe ceilalți doi, care n-aveau pivot, ci erau puși doar pe soclu. Iar cei doi pivoți s-au scos din piatră cu atîta strădanie, încît s-a lucrat patru zile și patru nopți neconținut. Pietrarii au fost nevoiți să lărgească găurile, care n-au mai putut fi folosite pentru a pune suportii la loc, ci au trebuit să sape altele, scurtînd soclul cu un sfert de palmă. În orice caz, e sigur că procedeul lui Fontana se aseamănă cu cel folosit în antichitate pentru ridicarea obeliscurilor, prin întrebăințarea scripeților, așa cum se vede într-un desen făcut după un basoreliev de marmură aflat în piața din Constantinopol, unde este reprezentat obeliscul dus culcat, și ridicat cu scripeți acționați de oameni.

Obeliscul stă cu o palmă și un sfert deasupra soclului său, pe cei patru suportii de bronz, în dreptul cărora sînt așezați patru lei tot din bronz aurit, ca element principal al stemei papei. Capul lor iese în afară la cele patru colțuri, avînd fiecare două trupuri, pentru a apărea întregi pe fiecare latură, părăind în felul acesta că susțin uriașa greutate.

În ziua de 27 a aceleiași luni septembrie, cînd obeliscul, în sfîrșit dezbrăcat de toată schelăria se înălța liber în văzul tuturor, papa a poruncit să se facă o procesiune solemnă, pentru consacrarea crucii din vîrf, și pentru purificarea și binecuvîntarea lui. Crucea stă deasupra unei baze cu trei munți și o stea aurită, care alcătuiesc cealaltă parte din stema papei, și este înaltă de zece palme, iar cu completările ei, douăzeci și șase. Astfel, întregul obelisc are de la nivelul pieței și pînă în vîrfurile crucii peste o sută optzeci de palme.

În vîrf, unde se află acum crucea, era înainte un glob de metal turnat, gol înăuntru și fără nici o lipitură. În multe locuri era ciuruit de gloanțele arcebuzelelor, trase cu o nepăsare bar-

bară de soldații lui Carol al V-lea, când au devastat Roma¹.

Dintre multe fapte mari ale lui Sixt, cea mai însemnată a fost socotită ridicarea obeliscului de la Vatican, care a adus glorie și arhitectului, căci i s-a dus vestea nu numai în Roma, ci pretutindeni. Iar papa a prețuit atât de mult lucrarea aceasta, încît a bătut medalii cu ea, a înștiințat principii și a primit felicitări, și a dat poruncă să fie consemnată în cronica faptelor sale. Când s-a întors, în 18 octombrie, la San Pietro de la Montecavallo, unde petrecuse cîteva luni pe vară, s-a oprit îndelung în piață cu toată suita lui de călăreți, admirînd acea operă ca pe o înfăptuire proprie. Și pentru ca remunerarea arhitectului să corespundă reputației sale, la două zile după așezarea crucii i-a dat rang de nobil roman, fiind investit Cavaler al Pintenului de Aur² de către cardinalul Azzolini, cu o pensie de două mii de scuzi de aur, care să se poată transmite moștenitorilor săi. A pus să i se plătească cinci mii de scuzi de aur peșin, iar la urmă i-a dăruit tot materialul folosit la acea lucrare: bunuri prețuite la peste douăzeci de mii de scuzi în monedă romană. În sfîrșit, spre gloria sa, Fontana și-a lăsat numele săpat sub soclul obeliscului: DOMINICVS FONTANA EX PAGO AGRI NOVOCOMENSIS TRANSTVLIT ET EREXIT³.

Dar înainte de a trece mai departe, nu pot să nu spun că astăzi obeliscul nu este așezat exact în mijlocul pieței și al noilor colonade ridicate sub Alexandru al VII-lea, și nu corespunde nici cu mijlocul fațadei făcute pe urmă sub Paul al V-lea. Căci trăgînd o linie de la crucea cupolei, prin mijlocul frontispiciului fațadei și prelun-

¹ Globurile de metal din virful unor obeliscuri fuseseră puse de către romani. În timpul războiului franco-spaniol (1521-1529), trupele victorioase ale lui Carol Quintul au pătruns în Roma la 6 mai 1527, pe care au prădat-o cu atîta furie, încît nefericitul eveniment a rămas în istorie cu numele de „Sacco di Roma” (Devastarea Romei).

² Ordin cavaleresc (Ordine dello Speron d'oro), a cărui întemeiere este atribuită papei Paul al IV-lea, și s-a bucurat de mare renume în secolul al XVI-lea, după care a decăzut treptat, fiind desființat în 1841.

³ L-a transportat și l-a înălțat Domenico Fontana, de obîrșie dintr-un sat al ținutului Novocomo. (Notă P.C.)

gind-o pînă la obelisc, centrul lui se află la cinci-sprezece palme și jumătate în afara acestei linii către nord, înspre Porta Angelica, deci cu atît se depărtează de centru; dar în vastul spațiu al pieței cusurul nu este observat decît de cine ar cerceta cu atenție, căci pare așezat chiar în mijloc. Nu-mi pot explica motivul acestei diferențe, locul obeliscului fiind calculat de doi arhitecți cu experiență ca Giacomo della Porta și Bartolomeo Ammannati, după care s-a luat Domenico Fontana, și mai cu seamă Giacomo della Porta care a executat cupola. Despre acest lucru vom mai vorbi cînd vom scrie viața lui Carlo Maderno, care a mărit crucea bisericii și a terminat bazilica, făcîndu-i fațada care se vede astăzi¹.

După înălțarea obeliscului de la Vatican, dorința papei de a înfrumuseța orașul a crescut și mai mult, deschizînd de aceea trei străzi, toate principale, de la Santa Maria Maggiore și ducînd una la Santa Croce in Gerusalemme, cealaltă la Columna lui Traian, iar a treia la Trinità dei Monti, numită după numele său, Strada Felice². A pus să se niveleze piața bazei Santa Maria Maggiore în care a înălțat obeliscul de la Mauzoleul lui August, amintit mai înainte și care, deși are doar șaiszeci și șase de palme, constituie totuși un ornament de seamă.

Aflînd între timp papa că printre ruinele de la Circus Maximus zăceau alte două obeliscuri, a pus să fie scoase din pămînt; amîndouă erau sparte în trei bucăți și îngropate la o adîncime de douăzeci și patru de palme. Unul este mai mare decît cel de la San Pietro și decît toate

¹ Maderno a modificat planul edificiului de tip central al lui Michelangelo, transformînd crucea greacă în cruce latină. El a dărîmat partea inferioară a bazei, adăugînd nava și fațada actuală (1607—1614), care dinspre piața San Pietro maschează oarecum clădirea edificată de Michelangelo.

² Pontificatul lui Sixt al V-lea, supranumit și „papa constructor”, a avut o mare însemnătate pentru lucrările de urbanistică. El a proiectat și a realizat, în parte, un plan de sistematizare a Romei, deschizînd în raze mari aceste străzi ce leagă Santa Maria Maggiore de marile bazele periferice, precum și alte artere drepte între punctele importante ale orașului. El a creat astfel bazele unei sistematizări urbanistice, care a permis ulterior o dezvoltare armonioasă, conferind caracteristicile fundamentale ale Romei moderne.

cîte au fost aduse la Roma, avînd o înălțime de o sută patruzeci și cinci de palme, și despre care se crede că a fost transportat la Roma de Constant, fiul lui Constantin, pe o corabie cu trei sute de vîsle, și înălțat în Circus Maximus¹. Celălalt, înalt de o sută opt palme, a fost adus la Roma de August, după ce a făcut din regatul Egiptului o provincie romană, așa cum stă scris în inscripție.

Cinci sute de oameni au muncit ca să degroape obeliscurile, dintre care trei sute au trudit zi și noapte pentru a scoate apa din fundul mlăștinos. Pe urmă, cu aceleași mijloace ca acelea folosite la Vatican, primul și cel mai mare dintre ele a fost transportat și reconstituit de Fontana, care l-a ridicat în piața bisericii San Giovanni în Laterano. Al doilea a fost înălțat în Piazza del Popolo, pînă unde avea să prelungească papa strada Felice de la Trinità dei Monti. Iar Fontana a făcut într-adevăr un lucru minunat și demn de magnificența lui Sixt, așezînd acest obelisc lîngă Porta del Popolo, unde e cea mai măreață intrare în Roma. Căci străinii care intră îl văd în mijlocul pieței, unde se întîlnesc cele trei străzi principale foarte drepte și lungi, iar obeliscul este astfel așezat, încît din oraș poate fi văzut de la capătul fiecăreia dintre ele, ca un punct de atracție.

Dar ca să rămînem la Lateran pe vremea cînd se ridica obeliscul, Sixt a împodobit totodată bazilica și a făcut-o mai impunătoare, căci Fontana a lărgit și a nivelat piața și a clădit loggia Binecuvîntării în dreptul intrării care dă spre oraș și spre Santa Maria Maggiore. Loggia e făcută din travertin și deschisă cu cinci arcuri între pilaștri dorici și corintici, cu două registre suprapuse. Alături de loggie a început Palatul

¹ După cum s-a menționat într-o notă anterioară, acest obelisc adus în anul 347 a fost plasat de Fontana în fața bisericii San Giovanni în Laterano, în anul 1588, și măsoară în întregime 47 m, iar fără soclu 32 m, cîntărind circa 450 tone. Celălalt obelisc amintit aici măsoară 24 m fără bază și 34 m în întregime; a fost adus de la Heliopolis de împăratul August și plasat de Fontana în Piața S. Maria del Popolo în anul 1589. Cu cel de la S. Maria Maggiore sînt în total patru obeliscuri ridicate de Fontana în patru ani consecutivi.

Apostolic, cu trei rînduri de ferestre ornamentate pe afară și cu logii pe dinăuntru, cu o mulțime de camere pentru confortul papei și al suitei sale, cu săli pentru slujbe religioase publice, patru scări și tot atîtea intrări, dintre care una dă în bazilică. Și cum la construirea palatului s-au dărîmat cîteva clădiri vechi, a trebuit scoasă Scara sfîntă¹ dintre ruine și mutată în fața capelei Sancta Sanctorum, loc mult mai cucernic și potrivit. Și pentru că scara aceasta se urcă doar în genunchi, s-au mai făcut cîte două scări de fiecare parte pentru coborîre. Astfel, celor cinci scări le corespunde la intrare loggia cu cinci arcuri, deasupra căreia se înalță fațada cu tot atîtea ferestre.

Fontana era foarte ocupat cu realizarea atîtor lucrări, pe care trebuia să le înfăptuiască repede din cauza firii înflăcărare a papei, care, cu gîndul la vîrsta lui înaintată, nu îngăduia nici o zăbavă. De aceea, înaintea acestei construcții, a terminat Biblioteca Vaticană, mutată de Sixt la Belvedere, mărind-o cu mult, căci primul local fusese strîmt și întunecos. A construit așadar o aripă ce traversează de la o loggie la cealaltă marea curte interioară a palatului făcut de Bramante, ca să fie destinată cărților. Incinta ei are în lungime trei sute optsprezece palme și în lățime șaptezeci și nouă, cu un șir de pilaștri pe mijloc, care despart interiorul și bolțile, avînd ferestre pe trei părți : miazănoapte, miazăzi și apus. Iar pentru cărți este hărăzită nu numai aripa aceasta, ci și loggia cea mare.

Pe lîngă Bibliotecă, Fontana a mai făcut și partea palatului care dă spre piață și spre oraș, dar din cauza morții papei n-a ajuns decît la trei etaje, clădirea continuîndu-se apoi sub Clemente al VIII-lea pînă la cinci etaje, fiecare cu cîte șaptesprezece camere. Totodată a făcut

¹ Conform legendei, această scară este alcătuită din cele 28 de trepte aduse la Roma, în anul 326, de sfînta Elena. Ele au fost luate de la casa lui Pilat din Ierusalim, unde Isus le-ar fi urcat în timpul procesului său. Această scară a fost plasată de Fontana în fața capelei particulare a papilor, Sancta Sanctorum, care e situată la etaj.

și scara secretă, care coboară din sacristia palatului pînă la temelii, în Capela Gregoriană, avînd o înălțime de două sute șaizeci de palme și lățimea de cincisprezece.

Din porunca aceluiași papă a continuat celălalt palat, de la Monte Cavallo, început de Grigore al XIII-lea, ridicînd latura dinspre piață și strada Pia, care a fost apoi continuată sub Paul al V-lea, cînd s-a clădit întregul palat; ferestrele au rămas cu leul Montalto, căci Paul nu l-a scos, ci l-a pus în continuare la cele de la etajul întîi. A lărgit piața din față și a adus de la Termele lui Constantin din apropiere cele două statui uriașe ale lui Castor și Polux care fuseseră ale lui Alexandru cel Mare, și restaurîndu-le împreună cu caii lor, le-a așezat în capătul străzii Pia. La întretăierea acesteia cu strada Felice care duce la Santa Maria Maggiore, formînd o răscruce, a făcut în cele patru colțuri patru fîntîni cu două întruchipări de fluvii și două nimfe culcate, vîrsînd din urne apa Felice despre care vom vorbi mai departe; celelalte ornamente au fost schimbate sub pontificatul lui Clemente al IX-lea. De la această răspîntie ochiul se bucură de patru priveliști minunate ale orașului: două din strada Pia, foarte dreaptă și frumoasă, de la răsărit la apus, adică de la Porta Pia la Montecavallo, și două de la miazăzi la miazănoapte, de la Santa Maria Maggiore la Trinità dei Monti, încîntătoare și aceasta, urcînd și coborînd pe pante dulci.

În același loc a ridicat palatul seniorilor Mattei, astăzi al preaînaltului monsenior patriarh Camillo Massimi; dar porticurile și scara au fost modificate. A restaurat Columna lui Traian și Columna Antonină¹, a construit la Ponte

¹ Columna lui Traian a fost ridicată de Apolodor din Damasc în anul 113, în Forul lui Traian, avînd înălțimea de 39 m. Statuia împăratului din vîrfurile monumentului a fost înlocuită cu cea a sfîntului Petru. Columna Antonină, înaltă de aproape 30 m, a fost lucrată după modelul celeilalte, fiind decorată cu basoreliefuri din războaiele marcomane, iar în vîrfurile ei s-a pus statuia sfîntului Pavel. Această columnă fusese ridicată în amintirea împăratului Marc Aureliu, pe Cîmpul lui Marte.

Sisto clădirea pentru Ospedale dei Mendicanti, și după desenul său s-a executat Poarta Cancelariei — care rămăsese nefăcută — în vremea când era Cancelar cardinalul Montalto, nepotul papei. Și cum Sixt voia să se folosească de Amfiteatru sau Colosseum, făcînd din el lăcaș pentru meșteșugul lînăritului ce trebuia introdus la Roma, a făcut planurile, reconstituind vechea lui circumferință, cu patru porți de intrare și tot atîtea scări. În mijloc urma să fie o fîntînă țîșnitoare, iar loggiile de afară rămîneau deschise pentru ateliere, pe cînd celelalte aveau să devină camere și prăvălii. Se și începuse netezirea terenului din afară, dar, murind papa, lucrarea a rămas baltă.

Fontana a adus pentru Roma apa Felice, numită astfel după numele papei dinainte de pontificat¹; căci colinele Romei sufereau din pricina lipsei de izvoare, mai cu seamă Quirinalul, devenit datorită salubrității sale locul de reședință al papilor². A adus apa dintr-un munte, mai jos de Colonna, așezare aflată la șaisprezece mile de Roma, unde izvorăște din stîncă, în care a săpat mai bine de două mile ca să dea de un șuvoi mai bogat; conducta are cu totul douăzeci și două de mile de drum șerpuit, ocolind obstacolele munților și văilor. În unele locuri, arcurile ajung la o înălțime de șaptezeci de palme, late de douăsprezece, mergînd pe deasupra pămîntului șapte mile iar pe dedesubt cincisprezece; pe alocuri se adîncesc tot cu atît cu cît se înalță.

La lucrarea aceasta au muncit fără întrerupere două mii de oameni, uneori chiar trei și patru mii, după cum era timpul prielnic pentru construcție. Conducta are o denivelare de numai patruzeci de palme de la izvorul ei natural și

¹ În orig. *acqua Felice*, denumire dată după modelul romanilor, care desemnau apeductele prin prenumele constructorilor lor. Se pare că apeductul lui Fontana este o porțiune dintr-un vechi apeduct început în anul 35 î.e.n. *Acqua Felice* aproviziona partea de răsărit a orașului, alimentînd 28 de fîntîni publice.

² Palatul de pe Quirinal a fost reședința oficială a papilor, din 1582 pînă în 1870, cînd a devenit palat regal, acum fiind reședința președintelui Republicii.

pînă unde a fost adusă pe Viminal¹, în piața Termini. Aici, lângă castelul de apă, s-a construit fîntîna unde apa țîșnește prin trei guri mari care o revarsă în afară; este împodobită la mijloc cu statuia lui Moise, iar pe laturi cu două scene săpate în marmură cu Iudeii găsind și bînd apă în vremea cînd erau chinuiți de sete în pustiu².

Din porunca papei, Fontana a început podul cu patru arcuri peste Tibru, la Borghetto, ca să poată trece pe Strada Romană cei ce se duceau la Loreto, în Marca și în Romagna, fluviul fiind foarte șerpuit. A ridicat trei pilaștri pînă la începutul arcurilor, îmbrăcați în travertin, cu capetele și pilonii lor. După moartea papei Sixt, a continuat sub papa Clemente al VIII-lea al patruilea pilastru; dar din pricina unor denunțuri făcute cu răutate împotriva lui, cum că s-ar fi îmbogățit și avea să dea socoteală de banii cheltuiți la construcțiile dinainte, i s-a luat funcția de arhitect.

Fiind însă chemat la Neapole de vicerege, conte de Miranda, cu titlu de arhitect regal și inginer superior al regatului, s-a mutat acolo în anul 1592. S-a ocupat mai întîi de remedierea inundațiilor provenite din mustiri și ape de ploaie pe pămînturile cultivate, în ținutul dintre Nola și lacul Patria, adunîndu-le în trei alpii, prin care lucrare a reînnoit vechea matcă a râului Clanio, astăzi greșit numit Lagno³; de asemenea a adus pentru nevoile morilor de la Neapole, apa de la Sarno pînă la Torre Annunziata.

Venind apoi vicerege contele de Olivares, a început frumoasa stradă de-a lungul țărmului mării⁴, și a împodobit-o cu fîntîni a căror apă s-a găsit chiar acolo pe loc, stradă ce a fost apoi

¹ Este una dintre cele șapte coline ale Romei.

² Scenele ilustrează un fragment biblic: Exod. 17, 1-7.

³ Denumirea Lagno derivă, se pare, din vechiul nume Clanius, devenit apoi Clanio. Dar acest termen hidronim este foarte răspîndit în Campania, indicînd nu rîuri, ci diversele canale colectoare ale apelor stagnante sau de ploaie, ceea ce justifică și denumirea dată acelei lucrări de contemporanii lui Fontana.

⁴ Renumita Riviera di Chiaia.

continuată de Francesco di Castro, lărgind-o pentru plimbările cu trăsura. A îndreptat strada Santa Lucia care duce la Bastionul Alcalà. A nivelat piața de la Castel Nuovo, mutînd acolo fîntîna care se afla în Piazza dell'Incoronata. Cît despre alte lucrări, a așezat deasupra porții Arhiepiscopiei monumentele regelui Carol întîi, al lui Carol Martel și al soției sale Clementia¹, care au fost găsite printre pietrele rămase de la zidul corului, cînd a fost refăcut și împodobit. A făcut altarul sfîntului Andrei de la Arhiepiscopia din Amalfi, și pe cel al sfîntului Matei de la Arhiepiscopia din Salerno, cu criptele de dedesubt, unde se coboară pe o scară dublă, pentru venerarea moaștelor acelor sfinți apostoli. Altarele sînt împodobite cu coloane, statui, marmuri, stucaturi și picturi, mai ales cel din Salerno, care este cel mai mare și are două fețe, cu statuile de metal ale sfîntului Matei, pentru ca slujba religioasă să se poată ține de fiecare parte, și să poată vedea și cei ce coboară, cînd se adună mulțime mare. Aceste lucrări au fost făcute din magnificența regală a lui Filip al III-lea, regele Spaniei².

Orașul Neapole nu avea un palat regal, căci cel vechi era prea neîncăpător și lipsit de măreție, avînd nevoie de reparații. De aceea contele [de Lemos³ l-a pus pe Fontana să facă planul și schița unui palat nou care, aprobat de rege, s-a construit apoi sub guvernarea contelui de Benavente. Clădirea are trei registre, în ordin doric, ionic și compozit, unul deasupra altuia, cu ferestre încadrate de coloane plate. La parter sînt arcuri înalte pînă la arhitravă, deasupra căreia iese în afară șirul lung al ferestrelor de la etaj, cu balustrade de fier. Palatul are trei porți, cea din mijloc cu patru coloane dorice neadosate, din granit, adus din Insula Cri-

¹ Carol I de Anjou (1268—1282), și Carol Martel de Anjou (1271—1295) ambii foști regi ai Neapolelui.

² În epoca de care vorbește Bellori, regatul Neapolelui aparținea Spaniei.

³ Vicerege al Neapolelui, la moartea contelui de Olivares.

nului¹, încununate cu o balustradă sau terasă, avînd o lățime de cincizeci de palme, și dă în curtea interioară; celelalte două, care trebuiau de asemenea să dea în alte două curți, au cîte două coloane cu balustrada lor. Deasupra sînt logii și apartamente regale, cu vederi minunate spre mare și spre uscat. Fațada din mijloc măsoară cinci sute douăzeci de palme, iar aripile trei sute șaiszeci; înălțimea este de o sută zece palme. Acest palat a fost continuat în interior de ceilalți viceregi, care i-au schimbat planul față de cel făcut de Fontana, mai cu seamă contele de Monte Rey, care a transformat scara, făcînd-o mai lată și mai încăpătoare pentru gărzile militare, în care scop a modificat și sala. La baza unei coloane de la una din intrări este săpat numele arhitectului: DOMINICVS FONTANA PATRIAE ROMANVS AURATAE MILITIAE EQUES INVENTOR².

A mai făcut și planul portului nou, care trebuia să se construiască în acel oraș sub guvernarea contelui de Olivares, din cauza naufragierii corăbiilor mici lipsite de siguranță în portul cel vechi. L-a început la Torre di San Vincenzo, ca fiind locul cel mai potrivit, cu un fundament de treizeci de stînjeni pentru noul dig, care trebuia să măsoare patru sute de stînjeni în lungime. Lucrarea aceasta, atît de folositoare și necesară pentru orașul Neapole și pentru întregul regat din cauza comerțului, a rămas neterminată pînă în timpul din urmă al actualului vicerege, seniorul Pietro di Aragon. Acesta a purces la construirea unui bazin larg și frumos, pentru siguranța galerelor și a altor vase mai mici, și plănuind lucruri mari, i-a dat arhitectului și inginerului regal, Francesco Picchiatti, însărcinarea de a face verificări în vederea continuării planului lui Fontana pentru dig: lucrare care va face portul Neapole tot așa de vestit ca celelalte de la Mediterana.

¹ Isola del Giglio, face parte din Arhipelagul Toscan, extragerea granitului fiind una din principalele sale resurse economice.

² Domenico Fontana, cavaler roman al Pintenului de aur din patria sa, arhitect.

Domenico Fontana s-a căsătorit și a rămas pînă la sfîrșitul vieții la Neapole cu familia lui, trăind demn și onorat în slujba regelui Spaniei; iar după ce a dobîndit multă avere, și-a dat sufletul întru Domnul, în anul 1607, și a fost înmormîntat la biserica Santa Anna a concetățenilor săi lombarzi, în capela zidită de el, care este a doua pe stînga de la intrare. Fiul său, Giulio Cesare Fontana, care i-a urmat în slujba de arhitect regal, i-a ridicat acolo un nobil monument, cu un portret în marmură și următoarea inscripție :

D. O. M.
DOMINICUS FONTANA PATRITIVS
ROMANVS
MAGNA MOLITVS MAIORA POTVIT.
IACENTES OLIM INSANAE MOLIS
OBELISCOS
SIXTO V. PONT. MAX.
IN VATICANO, EXQVILIIS, COELIO,
ET AD RADICÈS PINCIANI
PRISCA VIRTUTE LAVDE RECENTI
EREXIT AC STATVIT.
COMES EXTEMPO PALATINVS, EQVES
AVRATVS
SVMMVS ROMAE ARCHITECTVS
SVMMVS NEAPOLI PHILIPPO II,
PHILIPPO III, REGVM
SESEQ: AEVVMQ; INSIGNIVIT SVVM
TEQ; (LAPIS) INSIGNIVIT
QVEM SEBASTIANVS IVLIVS CAESAR ET
FRATRES
MVNERIS QVOQ; VT VIRTVTIS AEQVIS
PASSIBUS HAEREDES
PATRI BENEMERENTISSIMO P. ANNO
MDCXXVII.
OBIIT VERO MDCVII. AETATIS LXIV.¹

¹ Domenico Fontana, patrician roman, / a năzuit la lucruri mari, îndeplinind altele și mai mari. / Cu virtute străbună și merite noi, a înălțat și a așezat / Pentru papa Sixt V / la Vatican, Esquilln, Monte Celio și la poalele colinei Pincio / obeliscuri de o greutate uriașă, care odinioară zăceau la pămînt. / A devenit curînd cavaler palatin, cavaler al Pintenului de aur, / arhitect principal al Romei, / iar la Neapole, lucrînd pentru marii regi Filip II și Filip III, / și-a adus glorie sieși și ție, veac al său. / Îl slăvește piatra / pe care, primînd chiar donații,

Giovanni Fontana¹, cu puțin mai mare de vîrstă decît fratele său Domenico, a plecat la Roma înaintea lui, învățînd arhitectura și matematica. Încă din timpul pontificatului lui Grigore al XIII-lea i s-a dat însărcinarea să asigure circulația corăbiilor la gura Tibrului. Căci la Ostia, unde se varsă în mare, lărgindu-se albia din cauza depunerilor fluviului ce aduce neconținut tot felul de impurități, se fac mereu lagune și insulițe din pricina cărora intrarea corăbiilor e dificilă și primejdioasă². Văzînd așadar Giovanni că nu putea îndrepta lucrurile prin creșterea apei, a ales un braț, pe care l-a dus în linie dreaptă pînă la mare, și care servește drept regulator și cale de descărcare la inundații, asigurînd totodată accesul corăbiilor și un port sigur. Dar cum marea se retrage treptat din cauza depunerii mîlurilor cărate de Tîbru, el a prelungit brațul spre larg cu palisade din ce în ce mai mari; căci țărmul înaintează neconținut, în așa măsură încît un turn ridicat de papa Alexandru al VII-lea în anul 1662, cu temelia la patru palme sub apă, astăzi stă pe uscat, la vreo douăzeci și doi de stînjeni distanță de țărm.

Din porunca aceluiași papă a refăcut podul numit Ponte della Paglia, dincolo de Acquapendente; iar cînd a venit papă Sixt al V-lea, l-a ajutat pe fratele său Domenico la toate construcțiile făcute sub pontificatul acestuia. Cînd Domenico a plecat la Neapole, Giovanni a terminat alt pod la Borghetto, și împreună cu Carlo

Sebastiano Giulio Cesare și frații săi, / ca moștenitori ce calcă pe urmele priceperii sale, / au înălțat-o în anul 1627 tatălui lor respectat, / A murit în 1607, la vîrsta de 64 de ani.

¹ Născut în 1540 la Melde, a murit la Roma în 1614; a desfășurat în special o activitate de inginer hidrolog, deși a colaborat și la unele lucrări de arhitectură la Roma.

² Tîbrul se varsă în Marea Tireniană printr-o deltă în care, datorită marilor cantități de aluviuni aduse de fluviu și depuse aici, aveau loc colmatări ale brațelor, mutări ale albiilor după marile inundații, impedimente ce făceau navigația dificilă și periculoasă. Fontana taie un canal pentru navigație, pe care îl prelungeste în mare printr-un dig, deoarece delta Tibrului înaintează an de an.

Maderno, nepotul său, a fost numit arhitect pentru lucrările de la San Pietro.

Dar marea lui pricepere s-a dovedit a fi îndrumarea apelor, cărora el le-a îndreptat și le-a potrivit făgașul în vremea aceea, atît în Roma cît și în multe alte locuri. Așadar, Clemente al VIII-lea ținînd să stăvilească grabnic inundațiile pricinuite de râul Velino, i-a dat lui în grijă această lucrare. Rîul izvorăște din lacul Piedeluco și se prăbușește din munte în râul Nera ce curge jos, în cîmpia orașului Terni. Cascada este din vechime numită „de marmură”, din cauza naturii apei, care depune piatră și umple albia¹, astfel încît, râul Velino neavînd îndeajuns făgaș la ape mari, inundă sus ținutul Rieti. Din această pricină s-au iscat încă din vremea romanilor conflicte între locuitorii din Rieti și cei din Terni, aceștia refuzînd să croiască făgaș apelor, ca să nu inunde terenurile lor. În vremea lui Paul al III-lea, lucrarea făcută de Antonio da Sangallo, care la cele două șanțuri vechi adăugase un al treilea, nu a fost de ajuns. De aceea, în anul 1596 papa Clemente al VIII-lea l-a trimis acolo pe Fontana ca să găsească o rezolvare.

Ducîndu-se la fața locului, el a lărgit aproape de două ori vechiul șanț Curian, care are șaptezeci de palme, și l-a mai adîncit cu încă douăzeci și cinci de palme față de cît avea, așa încît în multe locuri are o adîncime de șaizeci de palme. Dar pentru ca nici locuitorii din Rieti și nici cei din Terni să nu mai sufere pagube, a ridicat la mijloc un pod foarte trainic, cu un arc mare, prin care să nu încapă mai mult de cincisprezece stînji păturați de apă, care cantitate înseamnă de două ori mai mult decît cea pe care o aduce

¹ Fenomen frecvent întîlnit în regiunile calcaroase, unde la gura unor izvoare sau pe povișurile cascadelor, apele carstice depun mari cantități de tufuri sau travertin ce barează apele respective, formînd uneori adevărate cascade împietrite, de culoare albă-gălbuie. Așa se explică numele de „Cascata delle Marmore” al acestei căderi de apă, situată la vreo opt kilometri de localitatea Terni, impresionantă căci avea peste 250 m înălțime, fiind împărțită în trei trepte succesive, dintre care cea din mijloc măsoară peste 160 m. Astăzi însă, apele fiind captate pentru o hidrocentrală, priveliștea a pierdut mult din măreție, în ciuda unor lucrări speciale de restaurare a cadrului natural.

rîul vara, ținînd seama și de creșterea din timpul ploilor și de inundațiile din iarnă. Această apă este ținută de înălțimea podului și a malurilor în așa fel încît să nu poată trece peste ele. Ca să dea o cale mai lesnicioasă curgerii apei, sus a coborît albia Velinului, făcîndu-i un povîrniș, iar de la pod pînă la cascadă a mărit înclinarea pantei, ca să slăbească forța de cădere a apei, în așa fel încît să nu inunde împrejurimile Nerei.

Au fost unii care s-au opus la această lucrare. Fontana a prevenit însă, înainte de a porni la executarea ei, că locuințele așezate pe malul lacului Piedeluco vor fi mișcate din loc, chiar așa cum s-a și întîmplat în chip foarte curios. Căci coborînd nivelul lacului prin lucrările făcute, a scăzut și lacul cam cu vreo opt palme, trăgînd în jos o dată cu el și solul caselor, cu o înclinație de aproape două palme față de orizontală; așa încît, scufundate în felul acesta, inspiră un fel de teamă plăcută, pîrînd că zidurile și acoperișurile au să se prăbușească, deși așa se țin de atîția ani pe temelile lor, fără nici o stricăciune.

Pe lîngă apa Felice adusă împreună cu fratele său la Roma, Giovanni a mai îndrumat și altele la Civitavecchia și la Veletri, apoi a adus apa Algida¹ la Frascati pentru splendoarea fîntînilor de la vila Aldobrandini de la Belvedere, construită de Giacomo della Porta. Tot acolo a adus la vila Borghese apa de la Mondragone, răspîndind-o în plăcute fîntîni țîșnitoare. Din porunca lui Paul al V-lea a refăcut vechile apeducte ale lui August și a adus prin ele la Roma apa de la Bracciano, care își are castelul pe colina Gianicolo la San Pietro in Montorio, și cinci guri prin care se revarsă sub cinci arcuri mari de marmură între coloane, avînd un frontispiciu cu inscripție. Apoi a tras apeductele pe Ponte Sisto la frumoasa cascadă și fîntînă de la începutul

¹ Denumirea apeductului derivă din numele Algidus, prin care romanii desemnau Munții Albani, pe coastele cărora e așezată localitatea Frascati.

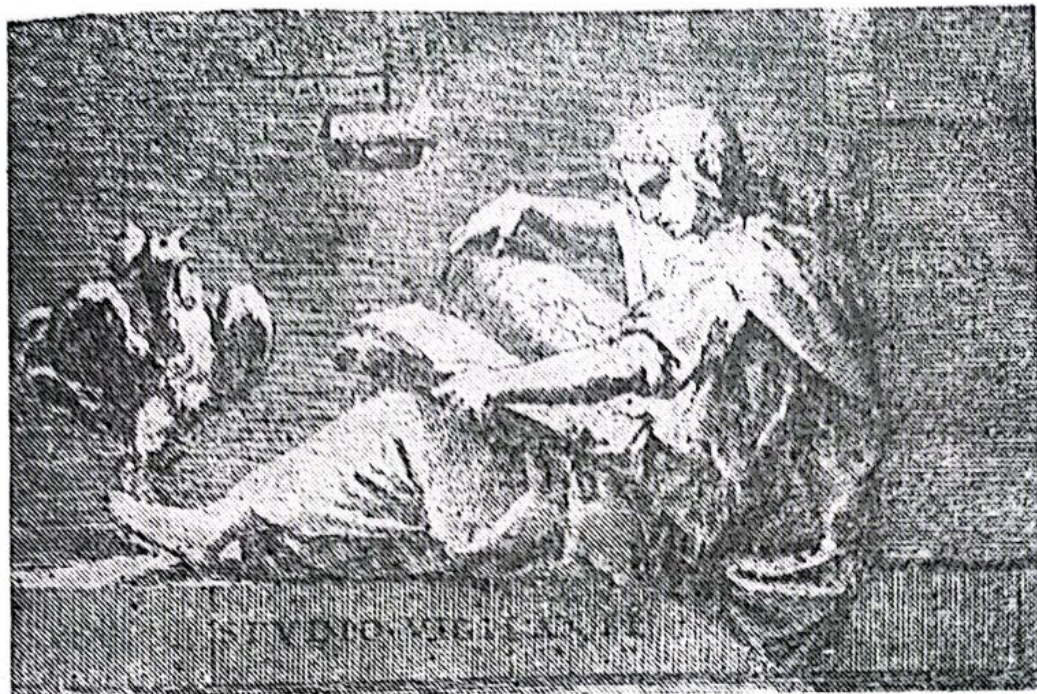
străzii Giulia, la capătul podului dinspre oraș. A mai dus apă la Recanati, la Madonna di Loreto, iar la Tivoli a făcut stăvilarul și parapetul la cascada râului Teverone.

Printre atâtea ocupații, Giovanni Fontana a mai fost trimis de papă pentru îndiguirile Padului la Ferrara și la Ravenna, unde mai fusese de câteva ori. Dar îmbolnăvinduse pe drum, a fost silit să se întoarcă la Roma, unde a murit în luna august a anului 1614, în vîrstă de 74 de ani, fiind înmormîntat la Araceli.

Giovanni n-a lucrat la alte construcții, totuși se spune că palatul principelui Giustiniani din Roma ar fi făcut după planul lui. Cît despre lucrările de la San Pietro, le-a lăsat în grija nepotului său Carlo Maderno, discipol al lui Domenico Fontana, după cum vom arăta în capitolul despre viața acestuia.

Viața lui
FEDERICO BAROCCI
pictor din Urbino





Federico Feltrio¹ duce de Urbino, care la vremea lui a fost un om de seamă al Italiei atât în treburile pașnice cât și în meșteșugul armelor, printre alte fapte însemnate a ridicat pe asprul meleag din Urbino un palat măreț, socotit cel mai frumos din câte se văzuseră pînă atunci în Italia. L-a înzestrat nu numai cu mobilier și ornamente, ci l-a înfrumusețat cu statui antice de marmură și bronz și cu picturi deosebite, aducînd cu multă cheltuială un mare număr de cărți rare și prețioase, așa încît să nu lipsească nimic întru desfătarea trupului și a minții.

Cu ocazia construirii palatului, ducele a adus la Urbino feluriți meșteri și artiști, printre care l-a chemat și pe Ambrogio Barocci, sculptor milanez, care cu timpul s-a căsătorit acolo. Acest Ambrogio a fost întemeietorul familiei Barocci din Urbino și străbunicul lui Federico, pictor eminent, despre care vrem să scriem acum, folosindu-ne de amintirile despre viața lui adunate și dăruite nouă cu multă bunătate de către Pompilio Bruni, care fiind meșter de instrumente matematice, susține încă școala și numele Barocilor în Urbino.

213 ¹ Federico da Montefeltro (1422—1482) a început renumitul palat ducal în 1444, iar, datorită lucrărilor care au durat vreme îndelungată, orașul a devenit un important centru artistic frecventat de numeroși artiști.

Ambrogio a trăit pe lângă duce în condiții optime și prețuit pentru priceperea sa, lăsând după el un fiu pe nume Marcantonio, care s-a remarcat în știința dreptului, bucurându-se prin activitatea sa de multă stimă în patrie. Urmașii lui au fost Ambrogio, după numele bunicului, și Giovanni Alberto, care prin ocrotirea proniei cerești au dat naștere unei nobile descendențe de artiști remarcabili. Din Giovanni Alberto s-au născut Giovanni Battista și Giovanni Maria Barocci, care au fost ceasornicari, executându-și cu cinste meseria; căci Giovanni Battista a primit rangul de Cavaler, iar Giovanni Maria a ajuns cel mai vestit dintre cei ce se ilustraseră pînă atunci în arta aceasta. Printre alte merite ale minții sale ingenioase, el a arătat cel dintîi mișcările planetelor și diferitele învîrtiri și retrogradări solare și lunare sub cercul zodiacului, și a făcut cu invenția aceasta un orologiu pentru papa Pius al V-lea, cu atîta măiestrie, încît pe atunci a părut o adevărată minune prin noutatea lui, și se mai vede și astăzi în palatul Vaticanului.

Ambrogio a avut de asemenea doi fii cu minți foarte iscusite. Unul a fost Simone Barocci, cel mai priceput în timpurile moderne la făurirea instrumentelor matematice; căci învățînd sub îndrumarea lui Federico Comandino din Urbino, ilustru înnoitor al științelor matematice, s-a apucat să facă echere, compasuri, astrolabi și alte asemenea instrumente, dobîndind prin ele o faimă care i-a făcut cunoscute pretutindeni numele și lucrările. Apoi a îmbogățit orașul său natal cu un atelier atît de bine înzestrat, încît mai dăinuie și acum în Urbino.

*Celălalt fiu al lui Ambrogio a fost Federico Barocci al nostru, născut în anul 1528, tot la Urbino. Tatăl, care lucra în gravură și în relief modele, sigilii și astrolabi, l-a îndrumat către desen, de care s-a apucat cu mare rîvnă și o ușurință neobișnuită. Trecînd pe acolo Francesco Manzocchi¹ din Forlì, care aducea pentru con-

¹ În orig. Mensocchi.

freria Santa Croce tabloul său cu *Punerea în mormânt a lui Isus*, a arătat o mare încredere în talentul băiatului, îndemnându-l să învețe negreșit pictura. Această înclinație a lui Federico a fost încuviințată și de unchiul său Bartolomeo Genga, arhitect al ducelui Guidobaldo, care l-a dat în grija lui Battista Veneziano, chemat de duce prin mijlocirea lui ca să picteze bolta absidei de la Arhiepiscopie. Și cum Battista era mare admirator al statuiilor antice, l-a pus pe Federico să învețe desenul după ghipsuri și reliefuri; lucru la care s-a dedat cu atîta dragoste și sîrguință, încît uita și de somn : căci de cele mai multe ori, cînd intra maică-sa la el, îl găsea lucrînd pînă la ziuă la lumina feștilei, cum se întîmplă cu cei ce învață cu multă plăcere.

După ce a plecat Battista din Urbino, Federico s-a dus la Pesaro, la unchiul său Genga, care i-a înlesnit posibilitatea de a studia în Galeria ducelui picturile de Tițian și alți maeștri de seamă aflate acolo și totodată i-a dat lecții de geometrie, arhitectură și perspectivă, discipline în care a ajuns foarte învățat. Împlinind însă vîrsta de douăzeci de ani, împins de dorința faimei și de renumele lui Rafael, compatriotul său, s-a hotărît să se ducă la Roma. Și cum pleca acolo un anume Pierleone, pictor din Acqualagna, tatăl său i l-a dat în grijă. Acesta l-a ținut o vreme, punîndu-l să picteze obiecte de piele aurită și alte asemenea lucruri mărunte. Dar întîlnindu-se într-o zi pe neașteptate la Roma cu un unchi al său, aflat în slujba cardinalului Giulio della Rovere, acesta l-a luat la el și l-a înfățișat cardinalului ca să-i facă portretul și alte tablouri, care i-au atras bunăvoința aceluia senior.

Se ducea și el, ca alți tineri care se adună acolo, să copieze operele lui Rafael, dar era atît de modest și retras, fiind sfielnic din fire, încît se ținea deoparte fără să se agite în vreun fel. E cazul poate să referim aici ceea ce povestea el însuși, cum desenînd odată în loggia de'Chiggi,

a trecut pe acolo Giovanni da Udine¹, înapoiat chiar atunci la Roma, care îndrăgindu-i pe tinerii ce învățau după Rafael, maestrul său, le cerceta desenele și îi însuflețea cu sfaturi bune. Oprindu-se și lângă Federico, i-a lăudat maniera și sîrguința și l-a întrebat cine era și de unde, iar cînd a auzit că e din Urbino, l-a îmbrățișat și l-a sărutat, foarte mișcat de amintirea scumpului său maestru, mulțumind Domnului că vedea unul prin care să renască faima aceluia oraș; faptul acesta a fost observat de toți și Federico a crescut mult în ochii lor. Tot acolo lucrau și doi tineri străini care, venind să deseneze, își aduceau pajul ca să le ascută condeiele și se purtau îmbrăcați luxos, din care pricină toți îi respectau și le dădeau locurile lor. Federico, venit de curînd la Roma, credea că ei desenează minunat și nu îndrăznea să se apropie ca să le vadă desenele. Dar împins de curiozitate, s-a dat puțin cîte puțin tot mai aproape, pînă cînd, putînd să-și arunce ochii pe hîrtie, a rămas dezamăgit de lipsa lor de pricepere. Așa încît le spunea celorlalți tineri că traiul prea lesnicios este o piedică pentru cine vrea să facă progrese și că plăcerea de a învăța îndulcește lipsurile și strădania. Mai povestea apoi că pe cînd desena într-o zi în tovărășia lui Taddeo Zucchari² o fațadă de Polidoro³, s-a întîmplat să treacă pe acolo Michelangelo în drum spre palat, călare pe o catîrcă așa cum obișnuia; și de unde ceilalți tineri dădeau fuga să-i arate desenele lor, Federico, timid, nu s-a mișcat din loc. Atunci Taddeo i-a luat mapa cu hîrtii din mîină și i-a dus-o lui Buonarroto, care s-a uitat bine la desene, printre ele aflîndu-se și *Moise*

¹ Colaborator al lui Rafael (cca 1488—1564), a lucrat împreună cu acesta la stanzile și loggiile de la Vatican, executînd partea decorativă, grotescele și stucaturile.

² Taddeo Zuccari (1529—1566) — căruia Bellori îi spune cînd Zuccherio, cînd Zuccheri — pictor roman, fratele lui Federico Zuccari despre care s-a vorbit în nota 1 de la pag. 74.

³ Polidoro Caldara da Caravaggio (c. 1492—1543), pictor lombard, a fost elevul lui Rafael și s-a remarcat prin imitarea basoreliefurilor în clarobscur. A lucrat împreună cu Giovanni da Udine la decorarea loggiilor de la Vatican, și cu Maturino Fiorentino la ornamentarea fațadelor de case cu alegorii, trofee și fresce.

al său redat cu mare dibăcie. Michelangelo l-a lăudat și a ținut să-l cunoască, îndemnându-l să continue studiile începute.

Federico s-a înapoiat apoi la Urbino, unde a rămas câțiva ani, și se spune că prima lucrare de mîna lui ar fi tabloul cu *Sfînta Margareta* de la confreria Corpus Domini din acel oraș. A înfățișat-o pe sfîntă în închisoare, cu crucea în mîna, uitîndu-se la cer, unde apar doi îngeri călcînd șarpele în picioare. Tot printre primele sale lucrări sînt și cele de la Catedrală, reprezentînd *Martiriul sfîntului Sebastian*, și o *Sfîntă Cecilia* imitată după Rafael, cu alți trei¹ sfinți.

Între timp, sosind la Urbino un pictor care venea de la Parma cu cîteva cartoane și capete admirabile în pastel de mîna lui Correggio, Federico a rămas captivat de acea manieră minunată, care se potrivea întru totul cu înclinațiile sale, și a început să deseneze în pastel după natură. Aceste desene ale lui Correggio și altele de Federico au putut fi văzute în cabinetul seniorului Francesco Bene, gentilom din Urbino. Federico a cîștigat mult din maniera excelentă a aceluia maestru și i s-a asemuit în expresia dulce a capetelor și în estomparea și suavitatea coloritului.

Plecînd iar la Roma în anul 1560, s-a dus să-l viziteze pe Federico Zuccheri, care picta frizele din apartamentul pregătit pentru venirea la Vatican a ducelui Cosimo de' Medici. După ce s-au salutat, Zuccari i-a întins niște pensule ca să picteze; la început, Barocci a refuzat cu modestie, dar neavînd încotro, a zugrăvit doi amorași în așa fel încît păreau mai curînd pictați în ulei decît în frescă. Maniera aceasta i-a părut totuși lui Zuccheri prea estompată, așa că luînd penelul, s-a apucat de față cu el să reliefeze contururile și a dat mai multă vigoare culorii, deoarece se părea că atît lipsea pentru desăvîrșirea lucrării. Barocci a stat să se uite, fără să se simtă cîtuși de puțin supărat, ba chiar i-a

¹ De fapt sînt patru sfinți: Magdalena, Ioan Evanghelistul, Pavel și Ecaterina.

fost recunoscător prietenului care nu din ambiție, ci cu sentimente sincere îi dăduse o îndrumare.

După anul 1561, poruncind papa Pius al IV-lea să se picteze micul palat (Casino) din grădina de la Belvedere, făcut de arhitectul Pirro Ligorio¹, au fost aleși pentru lucrare Barocci cu Federico Zuccherro și alții. El a pictat în cele patru colțuri ale unei camere *Virtuțile* stînd jos și ținînd fiecare cîte un scut cu numele papei², și amorași pe friză. În mijlocul bolții a reprezentat-o pe *Fecioară cu pruncul Isus* ce întinde copilărește mîna spre crucea de trestie pe care i-o arată sfîntul Ioan copil; alături sînt sfîntul Iosif și sfînta Elisabeta. Pe bolta camerei următoare a reprezentat îngerul care coboară să o vestească pe Fecioară, în figuri mai mici dar de o rară frumusețe. A început apoi într-o sală de la Belvedere scena cu *Moise vorbind cu Tatăl ceresc*, dar lucrarea a rămas neterminată³, căci bietul Barocci a fost lovit de o mare nenorocire, care avea să-l apese toată viața și a trebuit să lase lucrul.

Se crede că răul i s-a tras din ticăloșia unor pictori care, roși de invidie, l-au poftit la o masă și i-au dat o salată otrăvită. Oricare ar fi fost cauza, din ceasul acela a căzut într-o boală fără leac, căci zadarnice au fost toate îngrijirile pe care i le-au dat medicii cei mai pricepuți, la cererea cardinalului della Rovere. După multe și felurite medicamente folosite fără rezultat, medicii l-au sfătuit în cele din urmă să se întoarcă în orașul său natal cu aer mai sănătos. Zadarnică a fost însă și această speranță, căci pînă să se mai potolească răul au trecut patru ani, în care

¹ Artist napolitan (c. 1510 – 1583), debutează ca pictor, iar în 1549 își începe activitatea de arhitect la Villa d'Este din Tivoli, executînd apoi diverse construcții pentru papa Paul al IV-lea. La moartea lui Michelangelo a avut pentru un timp chiar titlul de arhitect al lucrărilor de la Bazilica vaticană.

² Sînt opt Virtuți (Bucuria, Fericitatea, Virtutea, Liniștea, Concordia, Liberalitatea, Imortalitatea, Adevărul) încadrînd de o parte și alta fiecare scut. Este vorba de cele două camere mai mari de la etajul întâi, iar contribuția lui Barocci nu s-a limitat doar la picturile amintite aici de Bellori. Desenele păstrate dovedesc că întreaga decorație, cu stucaturile și frescele, a fost concepută de el, chiar dacă execuția a rămas apoi în seama ajutoarelor sale.

³ În forma ei definitivă pictura reprezintă pe Moise apucînd bastonul prefăcut în șarpe la porunca lui Dumnezeu, care apare între nori.

a bolit neconținut, fără să poată pune mîna pe penel. Îndurerat peste măsură de faptul că nu putea să picteze, s-a rugat într-o zi cu atîta evlavie sfintei Fecioare, încît dorința i-a fost împlinită. Simțindu-se ceva mai bine, a făcut un mic tablou cu *Fecioara și pruncul* care îl binecuvîntează pe sfîntul Ioan copil¹, și l-a dăruit ca prinos călugărilor capucini de la Crocicchia, la două mile de Urbino, unde își petrecea uneori timpul la o moșioară pe care o avea acolo. După plecarea călugărilor, tabloul a fost adus la mînăstirea lor din oraș.

Chinuit încă de boală, Barocci nu putea să se ocupe de artă decît vreo două ceasuri pe zi. Astfel întremat întrucîtva, a pictat pentru biserica San Francesco tabloul reprezentînd pe *Fecioara cu pruncul în brațe*, încoronată de înger, avînd de o parte pe sfîntul Tadeu², de cealaltă pe sfîntul Simon, iar la picioare pe ctitorii capelei. După ce a terminat tabloul, au venit la Urbino niște gentilomi perugini împreună cu un pictor, care a fost încîntat de tablou și l-a lăudat atît de mult, încît acei seniori s-au hotărît să-l aducă pe Barocci în orașul lor. N-a trecut multă vreme și l-au chemat la Perugia, unde s-a dus de bună voie ca să picteze opera care îl așază la loc de cinste printre pictorii cei mai vestiți.

COBORÎREA DE PE CRUCE

Federico a pictat pentru catedrala San Lorenzo *Coborîrea Domnului de pe cruce*, o compoziție bine alcătuită, cu personaje numeroase care participă la acțiune. Sfîntul trup atîrnă cu un braț și picioarele desprinse de pe cruce, în timp ce mîna cealaltă e încă pironită. Sfîntul Ioan îi cuprinde picioarele; mai înapoi, Iosif din

¹ Harald Olsen afirmă în catalogul său că Bellori, ca și Baldinucci, au menționat greșit pe sfîntul Ioan „copil”, acesta fiind înfățișat matur și ingenucheat în fața Fecioarei.

² De fapt Iuda al lui Iacov, zis și Tadeu. Pictat probabil în 1567.

Arimateea, suit pe scară și sprijinindu-se de cruce, întinde mîna în spatele lui Isus și îi susține cu giulgiul umărul prăbușit. Făcînd aceasta, Iosif privește atent și cu multă grijă spre partea cealaltă la Nicodim, care suit și el pe o scară în spate, se ține cu o mîna de brațul crucii, iar cu cealaltă ridică ciocanul cu care vrea să despironească mîna țintuită. În față, pe o altă scară de lîngă Isus, un tînăr ține în giulgiu cu o mîna șalele iar cu cealaltă coapsa Mîntuitorului. Capul lui este văzut din spate și tot corpul său vădește efortul de a susține cea mai mare greutate a trupului mort, arcuindu-și pieptul și împingînd din genunchi și picioarele goale pînă la jumătatea coapselor, cu tunica, mantia și pletele fluturate de vînt. Pe lîngă atitudinea sa foarte bine redată, acest personaj aruncă o umbră asupra pieptului lui Cristos, care prin înclinarea sa pune restul trupului în lumină. De partea cealaltă o slugă coboară de pe scara lui Iosif, uitîndu-se în jos; are umărul și brațul gol, iar în mîna sprijinită de scară ține cununa de spini, avînd petrecut călare pe braț cleștele cu care pare să fi despironit dreapta¹ Mîntuitorului.

Toate aceste personaje sînt foarte preocupate de acțiunea lor, pe cînd figura Domnului, principală și situată în mijloc, vădește prin inerția membrilor lîncezeala și greutatea trupului lipsit de suflarea care să-l susțină. Brațul drept e atîrnat de cruce, pe cînd celălalt cade o dată cu umărul, pe care se lasă capul. Partea de sus a trupului se înclină cu pieptul arcuit în umbră, împingînd înainte picioarele inerte pe care carnea, vinele și conturile se vlăguiesc și mor, după cum mort îi e chipul cu pletele întunecate căzînd spre spate, cu ochii închiși și buzele ușor întredeschise de ultima suflare. Printre expresiile celorlalte figuri, Ioan își arată durerea plîngînd, cu chipul ridicat din profil către Învățător, sprijinindu-i pe braț tălpile găurite. În spatele lui, sfîntul Bernardino, căzut într-o

¹ De fapt, stînga; mai jos se spune că „brațul drept e atîrnat de cruce”.

dureroasă meditație, întinde brațele¹ părînd că ar vrea să alerge și el să susțină trupul divin.

La picioarele crucii palpită durerea și mila Mariilor, aflate cel mai în față, care se apleacă să o ajute pe Fecioara întinsă pe jos fără cunoștință; două din ele se înclină cu brațele desfăcute, iar alta îngenuncheată pe jos o ridică din spate, trecîndu-și un braț pe sub capul inert, și întinde gîtul privind cu ochii înlăcrimați la fața palidă și rece a Fecioarei leșinate. Aceste gesturi sînt însoțite de admirabile expresii ale capetelor; fiecare figură este realizată în contururi ireproșabile, încadrîndu-se într-un ansamblu viguros și cu colorit suav. Iar Barocci merită toată lauda pentru buna manieră pe care a folosit-o în draparea veșmintelor și în potrivirea desăvîrșită a cutelor cu mișcările personajelor, lucru socotit drept unul din cele mai dificile aspecte în pictură.

Federico a stat trei ani la Perugia, unde s-a bucurat de bunăvoința și generozitatea acelor gentilomi, lăsînd în orașul lor o operă desăvîrșită, care atrage și străinii prin faima ei. După ce s-a înapoiat la Urbino, i-a trimis în dar lui Simonetto Anastagi, cu care se împrietenise, un tablou cu *Nașterea lui Isus* făcut de mîna sa, înalt de vreo patru picioare. A pictat apoi pentru biserica San Francesco din acel oraș tabloul pentru altarul principal, care este de asemenea o operă realizată într-un stil desăvîrșit, cu Mîntuitorul acordînd sfîntului iertarea păcatelor pentru toți cei ce vizitează biserica S. Maria degli Angeli din Assisi.

IERTAREA ACORDATĂ SFÎNTULUI FRANCISC DIN ASSISI

A închipuit interiorul bisericii, iar în mijloc pe sfîntul Francisc în extaz, cu genunchiul îndoit pe o treaptă de marmură mai în față, exprimînd

¹ De fapt, numai brațul stîng, căci cu dreptul ține la piept o carte. Tabloul a fost făcut pentru altarul dedicat acestui sfînt.

focul lăuntric al iubirii sale cerești. Deschide brațele și privește în sus la Fecioară, întorcînd puțin fața din profil cu capul lăsat pe spate. În partea de sus strălucește paradisul, cu Isus în mijloc între Fecioară și sfîntul Nicolae, totul fiind scaldat în lumină printre nori strălucitori de heruvimi. Fecioara stă în genunchi cu brațele desfăcute, transmițînd fiului cererea sfîntului, cu mîna dreaptă în gest de rugă, iar stînga întinsă în jos către sfînt pentru a arăta mijlocirea. Fecioara e văzută din profil, cu capul acoperit de o mantie albastră ce coboară pe piept și pe brațe. Mîntuitorul se ridică în slavă, încununat de raze scînteietoare în jurul capului; figura lui se reliefează din față pe un fundal mare de lumină, și îndoiaie brațul drept în semn de binecuvîntare și acordare a iertării la intervenția maicii sale și a sfîntului. Celălalt braț, cu mîna întinsă, e învăluit de mantia roșie, care de pe umăr se desface în spatele brațului drept, fluturată de vînt ca și veșmîntul. Dedesubt sînt trei heruvimi, iar el își sprijină ușor piciorul pe îngerul din mijloc, ținînd celălalt picior în aer; tălpile sînt văzute de jos în sus, dînd impresia că Domnul se susține prin propria-i divinitate. De cealaltă parte a lui Isus se află sfîntul Nicolae îngenuncheat pe un nor, în veșminte episcopale, uitîndu-se la o carte pe care o ține în mînă, cu cele trei globuri de aur deasupra, în cealaltă mînă avînd cîrja episcopală, iar la picioare mitra.

Nu trebuie trecută cu vederea iscusința acestui artist pînă în cele mai mici amănunte ale lucrărilor sale, pe care le reda cu exactitate și caracteristici naturale. Sfîntul este îngenuncheat pe treapta de marmură, de unde se urcă la planul superior prin alte două trepte mai mici între două balustrade, pe care sînt aruncate de o parte și de alta niște pînze, iar în stînga se află două făclii și clopoțelul. În mijloc a închipuit o capelă mică, ceva mai în spate, și cum e pri-

vită dintr-o parte¹, nu se vede prin ușa deschisă decît jumătate din altar cu jumătate din tabloul Răstignirii și Fecioara la picioarele crucii, iar alături un sfeșnic aprins. Lucrul acesta i-a dat prilejul de a trece lumina printr-o fereastră zăbreliată din zidul întunecat, de unde se răsfrînge pe un pilastru de afară într-un frumos efect.

Sfîntul Francisc aflat în mijloc este puternic luminat de sus, iar capul se detașează pe zidul întunecat, așa încît întreaga figură capătă un frumos relief în atmosfera stinsă a bisericii. Dar deși lumina cade de sus asupra sfîntului, Isus nu este luminat de strălucirea ei de slavă, ci de aceea naturală a zilei; iar Barocci și-a îngăduit această libertate dintr-o îndreptățită iscusință, pentru a da relief figurilor de deasupra, folosind cu pricepere umbrele într-un cîmp de lumină.

Federico a pictat acest tablou în mînăstire și a lucrat la el șapte ani, atît din cauza căutărilor artistice, cît și din pricina bolii sale care nu îi îngăduia să lucreze. Și i-a dat el însuși aprobarea prin frumoasa gravură in-folio făcută în acvaforte de mîna lui și tipărită în anul 1581. Obținînd succesul meritat, călugării i-au dat o sută de scuzi de aur, cu care s-a mulțumit avînd în vedere sărăcia lor, și i-au mai procurat încă o sută de florini în daruri.

A făcut apoi tabloul cu *Milostenia* pentru Pieve di Arezzo², reprezentîndu-l pe Isus așezat pe un nor și binecuvîntînd la rugămîntea Fecioarei pe cei ce săvîrșesc cele șapte fapte bune ale milosteniei³. Tabloul are multe personaje, iar printre

¹ Capela este de fapt văzută din față, dar ușa ei fiind mai spre stînga oferă doar o vedere parțială a interiorului.

² Tabloul e cunoscut sub numele de *Madonna del Popolo*. Denumirea lui inițială, ca și subiectul, se datoresc faptului că a fost comandat de confreria laică Santa Maria della Misericordia pentru altarul capelei sale de la Pieve di Arezzo. Tabloul este semnat și datat din 1579.

³ Conform doctrinei catolice există 14 feluri de fapte bune inspirate de mila creștinească: 7 cu caracter spiritual și 7 cu caracter practic, acestea din urmă constituind subiectul tabloului: îndestularea celor flămînzîi, însetați și dezbrăcați, găzduirea drumeților, vizitarea bolnavilor și a întemnițaților și îngroparea morților.

săraccii care primesc pomeni iese în evidență prin deosebita-i naturalețe un orb care cîntă la vielă învîrtind manivela¹.

Barocci a vrut să se recreeze ducînd el însuși tabloul la Arezzo, ca să străbată Toscana și să vadă operele maeștrilor de acolo. Ajungînd la Florența, a obținut îngăduința să viziteze palatul și galeria marelui duce, care era pe atunci Francesco de' Medici, principe plin de omenie și iubitor de arte frumoase. Fiind prevenit de valoarea acestui pictor și de tabloul pe care îl ducea la Arezzo, a avut un gînd demn de noblețe să sufletească: adică fără să i se facă cunoscut, să stea de vorbă cu el în mod liber și să-i afle părerile despre pictură. Așadar, venind Barocci la palat în ziua hotărîtă, principele i-a ieșit înainte necunoscut, și l-a condus prin camere în locul intendentului, arătîndu-i tablourile și statuile, ca să vadă pe care le prețuia mai mult. După ce au petrecut astfel împreună destulă vreme, s-a întîmplat că, ieșind dintr-o încăpere, i s-a prezentat ducelui o petiție, iar Barocci, aflînd cine era, a vrut să se retragă îndată; dar acesta l-a oprit cu multă amabilitate, luîndu-l de mîină, căci voia să mai stea de vorbă tot așa de familiar ca mai înainte. L-a lăudat și i-a oferit condiții generoase ca să-l oprească la curtea sa, căci îi plăcea mult știința și modestia acestui om; dar el i-a vorbit despre boala sa și despre nevoia de a trăi tihnit în patria lui și, mulțumindu-i ducelui, s-a înapoiat la Urbino.

S-a apucat numaidecît de tabloul cu *Punerea în mormînt* a lui Isus pentru confreria Santa Croce din Senigallia, reprezentîndu-l pe Mîntuitor dus la mormînt într-un lînțoliu, de doi oameni care îl susțin de la cap și de la picioare; în fața lor se află sfîntul Ioan, care ținînd giulgiul la picioarele lui Isus, exprimă truda și greutatea poverii, căci întors într-o parte, își încordează

¹ Vechi instrument muzical popular cu coarde, la care se cînta învîrtind de o manivelă ce acționa o roată, scoțînd pe lîngă melodia respectivă și un ison de acompaniament.

spre spate pieptul și brațele, cu pletele fluturate de vînt. Purtat astfel, din sfîntul trup se vede doar trunchiul în dureroasa-i inerție, cu capul căzut pe umăr și pletele atîrnînd, iar ochii divini sînt închiși ca într-un somn liniștit. Înapoia sfîntului Ioan se zărește Fecioara, care își pierde cunoștința, susținută de una dintre Marii, pe cînd cealaltă își adună lacrimile în vîlul ținut cu amîndouă mîinile sub ochi. De partea cealaltă, Magdalena îngenuncheată își plînge durerea, cu părul despletit și mîinile împreunate către Învățător. În spatele ei, un personaj aplecat sub o stîncă pregătește mormîntul, iar în depărtare se vede Calvarul cu cîteva figuri mici care iau scările de lîngă cruce.

Această operă fiind mereu copiată pentru frumusețea ei, era gata să se prăpădească din cauza îndrăznelii unuia care, punînd foaia deasupra ca să o copieze, a atins culoarea și contururile și a stricat-o toată. Așa a rămas cîțiva ani, pînă cînd, la îndemnul ducelui de Urbino, Barocci a cerut să-i fie adusă acasă, și căutînd în atelier primele sale schițe, a făcut-o din nou prin ultimii ani ai vieții.

Tot în orașul Senigallia se află și tabloul său cu *Sfîntul Giacinto* primind în genunchi scapularul de la Fecioara în slavă cu pruncul în brațe¹. Pentru biserica San Vitale a călugărilor olivetani din Ravenna a făcut tabloul cu *Martiriul sfîntului Vitale* aruncat în puț; figura lui e văzută din față în racursiu, iar mai în spate apare slujbașul care i-a dat brînci, pe cînd îngerul coboară cu cununa și ramura de palmier. Mai sînt și alte personaje care asistă împreună cu Pretorul la spectacol, iar printre ele întîlnim detaliul hazliu cu fata care întinde o cireasă unei coșofene; dar mama ei făcînd-o să-și întoarcă privirea ca să se uite la sfînt, coșofana rămîne cu ciocul căscat și bătînd din aripi. Barocci știa

¹ Descrierea nu este foarte exactă, căci de fapt este vorba de sfîntul Dominic, căruia Fecioara îi întinde din cer un șirag de mătănii, drept care tabloul — pictat pentru Confreria dell'Assunta e del Rosario și aflat în prezent la palatul episcopal din Senigallia — este cunoscut sub numele de *Madonna del Rosario*.

să plaseze uneori cu nespus de mult farmec asemenea glume în operele sale; iar aici a folosit amănuntul cu cireaşa, ca să arate totodată că era primăvară, fiindcă martiriul acestui sfânt se prăznuieşte în ziua de 28 aprilie.

Sub pontificatul lui Grigore al XIII-lea s-a ridicat la Roma biserica Santa Maria in Valli-cellă pentru Congregaţia Oratorio. Cum întemeietorul acesteia, sfântul Filippo Neri, ţinea foarte mult ca tablourile să fie pictate de mâini cât mai pricepute, i s-a dat lui Barocci să facă tabloul pentru altar cu *Vizitaţia*. A reprezentat-o pe sfânta Elisabeta în capul scării din faţa casei, întinzându-i Fecioarei mâna şi îmbrăţişînd-o, iar pe sfântul Zaharia ieşind să o întâmpine, pe când sfântul Iosif pune jos traista la piciorul scării, ţinînd măgăruşul de frîu. În urma Fecioarei se vede o tînără, care începe să urce scara, ridicîndu-şi cu o mînă poala rochiei şi ţinînd cu cealaltă un coş cu pui. Este într-adevăr o figură încîntătoare, situată cel mai în faţă, cu o pălărie de pai lăsată pe spate, ca să se vadă că e vară, în luna iulie. Se spune că sfîntului Filippo îi plăcea mult acest tablou şi se retrăgea adeseori în capelă pentru meditaţiile sale evlavioase. Este neîndoielnic că Barocci a avut un talent deosebit pentru picturile cu subiect religios, drept care merită cu atît mai multă laudă cu cît se vîd tot mai rar prin biserici asemenea opere care să corespundă cuviinţei şi sfînţeniei, pentru a îndemna la cucernicie.

Între timp a mai realizat o operă excelentă pentru oraşul Pesaro: tabloul pentru confreria Sfîntului Andrei, cel care a fost chemat la apostolat împreună cu sfîntul Petru. L-a reprezentat pe Cristos la malul mării, cu mîna întinsă spre *Sfîntul Andrei*, care cu un genunchi la pămînt şi braţele desfăcute, exprimă dorinţa de a urma glasul divin. Mai în spate, în timp ce un tînăr ţine barca în loc cu vîsla, sfîntul Petru coboară şi pune un picior în apă, grăbit să alerge şi el fără întîrziere la Învăţător. Barocci a pictat acest tablou la cererea ducesei de Urbino, care

i-a scris în anul 1580, și a primit ca plată două sute de scuzi de aur. După anul 1584, lucrarea fiind terminată, i-a plăcut atât de mult ducelui, încât a cerut-o acelei confrerii pentru a o trimite în dar lui Filip al II-lea, regele Spaniei, dat fiind că sfântul Andrei era protectorul Cavalerilor Ordinului Lînei de Aur. Această vestită pictură se află astăzi la Escorial¹, printre celelalte picturi religioase ale maeștrilor de seamă, care sînt în număr foarte mare. Tot acolo se află și o *Bunăvestire* la fel cu cea de la Loreto, de care vom vorbi mai jos, dăruită tot de duce aceluiași rege.

Barocci a pictat un al doilea tablou cu *Sfîntul Andrei* pentru confreria din Pesaro, unde se află tot de mîna lui în biserica San Francesco tabloul cu *Cuvioasa Michelina*, terțiară din ordinul Franciscan², îngenuncheată pe muntele Calvarului cu brațele desfăcute, contemplînd în extaz moartea Mîntuitorului; pe jos se vede toiagul și pălăria de pelerin, iar mantia-i e fluturată de vînt, pe cînd jos la poalele muntelui, se vede o priveriște a orașului Ierusalim.

Ducele Francesco Maria era devotat sfintei Fecioare, căreia i-a închinat o capelă în biserica din Loreto, iar tabloul a fost pictat de Barocci.

BUNĂVESTIRE

Fecioara s-a lăsat pe neașteptate în genunchi cu ochii plecați, desfăcînd palma dreaptă cu sfioasă uimire și punînd cealaltă mîna pe măsuta cu cartea. În fața ei, îngerul îndoiaie un genunchi, iar pe celălalt ține mîna stîngă cu crinul; întin-

¹ Ducele Francesco Maria a fost făcut cavaler al acestui Ordin în anul 1585. Se pare totuși că tabloul trimis în Spania nu a fost cel original, ci o replică tot de mîna lui Barocci menționată mai jos de Bellori, după cum rezultă dintr-o scrisoare a ducelui, adresată în 15 iulie 1588 lui Bernardo Maschi: [tabloul din Pesaro]... fiind foarte lăudat de toți care îl vedeau m-a făcut să doresc ca el să mai facă unul cu același subiect, și așa a făcut, fără să-l mai vadă însă pe cel din Pesaro, ca să nu se poată spune că a fost copiat. Iar după atîta vreme, l-a terminat în așa fel încît cei care l-au văzut și pe unul și pe altul, îl apreciază mai mult pe acesta din urmă, drept care îl trimit cu atît mai bucuros.

² Tabloul a fost făcut pentru capela Cuvioasei Michelina Malatesta din biserica amintită.

zînd liniștit dreapta spre ea, vestește cu gravitate sfînta taină. Barocci a realizat admirabil expresia suavă a Fecioarei și a îngerului, ea fiind văzută din față iar el din profil. Înfățișarea Mariei exprimă modestie și sfințită feciorelnică, cu ochii plecați și părul adunat simplu în creștet; doar mantia de culoarea cerului îi conferă presanță, drapîndu-se de pe braț pînă jos pe scaunelul de rugăciune. Îngerul are însă ceva ceresc în profilul său frumos, cu pletele aurii ce cad în șuvițe ondulate pe frunte și pe gît; se arată sprinten și ușor nu numai prin contururi și conformație, ci însuși coloritul vădește natura lui spirituală prin suavele estompări ale mantiei galbene, ale veșmîntului roșu cu ape, și aripile albastrii ca o irizare cerească. Iar desenul acestei minunate opere poate fi admirat și în gravura în acvaforte făcută de mîna lui Barocci.

Nespus de mulțumit, ducele a remunerat cu generozitate arta ingenioasă a pictorului, și fiind un principe eminent și plin de virtuți, care făcea la vremea sa cinste Italiei adăpostind la curtea lui pe oamenii cei mai de seamă din orice disciplină, l-a prețuit printre aceștia întotdeauna pe Barocci, ținînd la el și vizitîndu-l adesea la el acasă, căci îl considera drept o podoabă de seamă a statului său.

În biserica Capucinilor din Mondavio se mai află o *Bunăvestire* de mîna lui Federico, la care l-a adăugat pe sfîntul Francisc citind dintr-o carte¹. La Fossombrone², în biserica aceluiași călugări, este un tablou cu *Fecioara* deasupra unui nor, iar dedesubt sfîntul Ioan Botezătorul și sfîntul Francisc îngenunchați, care figuri sînt în parte colorate în guașă. A pictat apoi tabloul cu *Tăierea împrejur* pentru altarul principal al Companiei Nome di Dio din Pesaro. Un personaj stînd jos ține pruncul Isus în brațe, în vreme ce preotul, după ce a tăiat prepuțul, pune o fașă pe rană și ia pulberea pentru oprirea sîngelui.

¹ Această pictură se află în prezent la Budapesta.
Ca și Mondavio, mică localitate din provincia Urbino.

În spate sînt îngenuncheați Fecioara și sfîntul Iosif; la acțiune participă diferite personaje: unul care pune cuțitul la loc în teacă, un tînar care ține o făclie și arată cu degetul prepuțul într-o farfurioară, un păstor îngenuncheat în față care a adus ofrandă un miel, iar deasupra doi îngeri în adorație. Pe scăunelul pe care e îngenuncheată Fecioara se citește numele lui Federico Barocci și anul în care a fost pictat tabloul: *Fed. Bar. Vrb. Pinx. MDLXV*¹.

După aceea a terminat în anul 1596 tabloul cu *Răstignirea*, comandat de seniorul Matteo Senarega, fost doge al Genovei, care pictură a dobîndit mare faimă prin frumusețea ei, fiind admirată în Domul din acel oraș. A făcut în văzduh îngerii plîngînd, iar la piciorul crucii Fecioara fără cunoștință, susținută de sfîntul Ioan, adăugînd și figura sfîntului Sebastian, căruia îi este dedicată capela. Nu voi descrie gesturile și expresia personajelor, ci voi reda aici scrisoarea adresată lui Barocci de însuși seniorul Senarega, renumit pentru știința lui.

Domnului FEDERICO BAROCCI
Matteo Senarega

Un singur cusur are tabloul și anume că, avînd ceva divin, nu este pe măsura laudelor omenesti: de aceea e învăluit în tăcere și uimire. Iar dumnezeiescul Răstignit, deși poartă pecetea morții pe chip, totuși însuflă gîndul vieții și paradisului, arătîndu-ne că cu adevărat de bună voie și din propria-i dorință a îndurat moartea, din dragoste pentru noi, ca să ne aducă mîntuirea. Imaginea Maicii Domnului este atît de suavă, încît îndurează și alină dintr-o singură privire, înduioșează și mîngîie totodată, părădînd că divinul spirit cercetează rănile lui Cristos pentru a hotărî dacă trebuie să o răpună moartea fiului iubit, sau să o aline mîntuirea neamului omenesc. Astfel bîn-

229 ¹ H. Olsen (op. cit.) dă aceeași inscripție, dar cu anul MDLXXXX, care se potrivește de altfel și cu ordinea cronologică pe care a respectat-o Bellori (în reproducere nu se poate distinge).

tuită de sentimente opuse, se lasă plină de stu-
poare în grija noului ei fiu¹, care zguduit și el
de uimire și milă o sprijină cu duioșie. Apoi sf.
Sebastian. vădește adevăratele culori și proporții
ale artei, așa cum nu se întâlnesc poate nici la
cei din antichitate, ca să nu vorbim de moderni.
Întreaga pictură este plină de măiestrie și fru-
musețe, nemailăsînd nimic de spus invidiei. Iar
drăgălașii îngeri nu inspiră oare și ei un viu sen-
timent de uimire și pietate?

Afirm încă o dată și mărturisesc că această
divină pictură exaltă, răscolește și transformă pe
nesimțite. Drept care, cu atît mai îndatorat mă
sînt față de Domnia-voastră, care ați depus atîtea
strădanii ce vor trebui cu atît mai mult răsplă-
tite de d-l Ventura al nostru, căruia îi încredințez
această grijă, adăugînd că d-nii Giustiniani din
Roma au primit ordinul să vă achite personal
sau celui ce s-ar prezenta în numele dvs., restul
de plată. Prin aceasta nu se șterg însă și îndatori-
rile mele față de Domnia-voastră, pe care le păs-
trez vii în amintire, gata să le recunosc la primul
prilej ce mi s-ar oferi de a vă face vreun serviciu.

Din Genova, 5 octombrie 1596

Barocci a mai pictat o altă Răstignire ase-
mănătoare pentru Compania Morții din Urbino,
dar figurile de jos sînt de elevul său Alessandro
Vitali². A făcut și tabloul *Noli me tangere* pentru
seniorii Buonvisi, care trebuia așezat într-o
biserică din Lucca. L-a înfățișat pe Domnul
în chip de grădinar, ferindu-se de Magdalena
care, îngenuncheată, întinde mîna să-l atingă.
Această pictură este și ea socotită printre cele
mai bune și lăudabile opere ale penelului său.

După cum s-a spus, tabloul cu *Vizitația* din
biserică Congregației Oratorio îi plăcuse foarte
mult sfîntului Filippo, iar la celelalte altare s-au

¹ Aluzie la cuvintele lui Cristos pe cruce, care i l-a arătat Mariei pe Ioan,
zicînd: Femeie, iată fiul tău. (Ioan, 19, 26).

² Compoziția este o copie inversată a celei precedente, trupul lui Cristos
fiind însă copiat după tabloul *Isus răstignit dîndu-și sufletul*, menționat mai jos.
În locul sfîntului Sebastian aici apare Magdalena din *Punerea în mormînt* de
la Senigallia.

continuat scenele din viața Fecioarei. Monseniorul Angelo Cesi, episcop de Todi, care făcuse fațada pentru a termina biserica ridicată de frațele său¹ cardinalul Pier Donato Cesi, vrînd să desăvîrșească un altar în transept, pe dreapta, l-a ales pe Barocci pentru executarea tabloului care reprezintă *Intrarea în biserică*, lucrat de el cu dragoste și multă străduință.

INTRAREA ÎN BISERICĂ

Fecioara, copilă încă, a suit treptele templului și îngenunchează în fața preotului, care îi pune mîna pe cap și o primește ca să o închine Domnului. Cu mîinile la piept, cu ochii și fruntea plecată, ea își întoarce smerită fața întipărită de o expresie și o simplitate cerească. În vestibulul templului asistă tineri leviți în tunici albe: doi dintre ei țin de fiecare parte cîte un sfeșnic aprins, iar alți doi mai vîrstnici, îmbrăcați în tunici albe lungi, îl încadrează pe bătrînul preot din mijloc, ridicîndu-i de pe brațe mantia de aur: cel din stînga își înalță ușor mîna, minunîndu-se de frumusețea și sfiala nobilei copile, aleasă a cerului, iar celălalt se întoarce într-o parte, făcînd semn să se aducă tămîia pentru sfințire, pe cînd unul din tineri ține în mîini cădelnița închisă și se uită la ea, gata să înainteze în rînd cu ceilalți care poartă sfeșnicele. Pe scări, cu patru trepte mai jos decît Fecioara, este îngenuncheată sfînta Ana, care își împreunează mîinile într-un gest de cucernicie și dragoste maternă; lîngă ea, sfîntul Ioachim în picioare înclină capul și îi vorbește arătînd către preot. Sfînta Ana, cu mantia ei roșie, se profilează într-o lumină puternică, arătîndu-și profilul încă frumos cu toată vîrsta înaintată. Mai jos, pe prima treaptă, șade o țărăncuță tînără, ținînd un coș cu porumbei aduși pentru templu; îmbrăcată într-un veșmînt galben, se întoarce

veselă și drăgălașă către o bătrână care îi atinge umărul; părînd că o întreabă despre copila prezentată la templu; dar din bătrână nu se vede decît capul în profil și mîinile, chiar la marginea tabloului.

În partea opusă se află un om care aduce un berbec, trăgîndu-l de corn după el, iar mai în spate un flăcău stă aplecat cu o mîină pe grumazul unui vițeluș roșcat, întinzîndu-i cu cealaltă spre bot niște frunze de viță; mai sus e un orb sprijinit în toiag. Aceste două figuri nu au corespondențe în marginea cealaltă a tabloului. Deasupra ușii templului se deschide o slavă de heruvimi și trei îngerăși care zboară: cel din mijloc ține o cunună sau diademă de aur, pentru încoronarea pe veci a Fecioarei, cel din dreapta presară trandafiri, iar în stînga al treilea își împreunează mîinile în adorație.

Figurile de sus au un fundal foarte luminos pe fațada templului ornamentată arhitectonic, în timp ce prin ușă se vede interiorul. Preotul înaintează la mijloc în lumină și, aplecîndu-se spre dreapta, aruncă o umbră pe brațul levitului care îi susține mantia, umbrînd în continuare pe cei doi tineri cu sfeșnicul și cădelnița, pe cînd următorul iese în lumină cu tunica lui albă și celălalt sfeșnic în mîini. Aceste figuri servesc mai jos drept fundal pentru sfînta Ana și sfîntul Ioachim. Pictura, desăvîrșită în toate amănuntele ei, e păgubită însă de reflexele luminii, căci culorile absorbîndu-i tăria în suave estompări, nu se mai vede bine.

Tabloul a fost pictat sub pontificatul lui Clemente al VIII-lea, prin anul 1594. Ducîndu-se acest papă să preia personal ducatul Ferrarei¹, a fost găzduit în trecere de ducele de Urbino, care i-a pregătit ca dar un frumos vas de aur pentru apa sfințită, admirabil lucrat. Ca să-i sporească valoarea, l-a pus pe Barocci să picteze pe o foaie de aur pe *Copilul Isus* așezat pe nori,

¹ Ferrara reîntre în posesia papalității în anul 1598, iar în 1597 ducele de Urbino a plătit executarea unui „Cristos în ornament de aur”, care este, desigur, acesta. Originalul nu s-a păstrat, dar există copii și studii.

ținând o mână pe globul lumii și binecuvântând cu cealaltă, care pictură a pus-o în mijlocul vasului. Papei i-a plăcut atât de mult imaginea, încât luînd-o de pe vas o ținea în breviar ca să o vadă în fiecare zi în timpul slujbelor. De aceea cînd a ridicat frumoasa capelă de la Santa Maria sopra Minerva¹, papa a mijlocit prin duce ca Barocci să picteze tabloul de altar cu *Instituirea sfintei împărtășanii*.

INSTITUIREA SFINTEI ÎMPĂRTĂȘANII

În mijlocul încăperii Isus ține cu o mână discul iar cu cealaltă bucată de pîine sfîntă, părăind să transmită în acea hrană trupul său, pe cînd meditează la patimile lui. Apostolii stau îngenuncheați la picioarele sale: sfîntul Ioan în stînga² înclină capul și se apleacă spre pămînt cu brațele desfăcute, smerindu-se cu profundă venerație; toga roșie de pe umăr îi învăluie trupul, lăsîndu-i gol cotul și tălpile desculțe. De partea cealaltă, un alt apostol își înalță fața și cugetul către acea pîine cerească, gata să o primească, iar toga lui de culoarea aurului strălucește într-o lumină puternică. Un altul în spatele său își împreunează mîinile la piept, plecîndu-și ochii cu evlavie, iar între ei sfîntul Petru stă cu palmele desfăcute, minunîndu-se de taina cea mare; figura aceasta apare dincolo de cei ce se află în fața lui Isus. În spatele sfîntului Petru se văd în dreapta, ceva mai departe³, alți discipoli la o masă, cu potirul și o amforă de vin; unul mai din față stă cu o mână pe ea și cu cealaltă la piept, ridicîndu-se de la masă pentru a îngenunchea; toți sînt mișcați de cuvintele lui Isus, fac gesturi, se minunează și se adună laolaltă. Perfidul Iuda e lesne de recunoscut

¹ Capela Aldobrandini a fost executată după 1600 de Giacomo della Porta și Carlo Maderno, care au făcut și o parte din sculpturi.

² În stînga lui Cristos, dar în dreapta privitorului.

³ Toate aceste indicații se referă la stînga și dreapta personajului central, fiind deci inversate.

după chipul său întunecat, cu ochii plecați nu din smerenie, ci fiindcă pune la cale trădarea. El se află de partea cealaltă, în spatele sfântului Ioan, cu un genunchi îndoit și celălalt la pământ, ținând pe coapsă punga de bani, cu capul sprijinit în palmă, preocupat de gândul trădării Învățătorului. Are un veșmînt de culoare portocalie, iar în spatele lui se zăresc în umbră alți apostoli cu înfățișarea plină de evlavie și smerenie.

Barocci nu s-a îngrijit doar de expresia vie a figurilor, ci și-a dovedit priceperea și meșteșugul reprezentînd Cina într-o lumină cețoasă și noptatică în depărtare. La stînga, în spatele Mîntuitorului, se vede o altă masă cu un sfeșnic, iar lumina lui cade pe un servitor care ține mîna pe ea. În partea cea mai din fund a sălii mai este o luminiță pe stelajul unde adună vasele servitorii, schițați la distanță în figuri mici, iar reflexele ei se împrăstie prin întuneric pe ziduri, pe tocurele ușilor, pilaștri, arhitravă și pe tavanul sculptat. Și fiind vorba de o scenă nocturnă¹, la marginea din dreapta tabloului se vede în umbră și doar pe jumătate un tînăr cu o torță, a cărei flacără înaltă vine în contrast cu draperia întunecată a ușii din față. De la această torță primesc lumină figurile principale, Domnul și apostolii de la picioarele sale. Planul încăperii este ridicat cu trei trepte, iar jos, în față, se văd doi servitori mai în umbră : unul stă încovoiat, spălînd vasele de cositor într-un lighean de aramă, iar celălalt, avînd sub brațul drept un paner cu resturile de la masă, se întoarce spre stînga cu un picior pe prima treaptă și caută să apuce, aplecîndu-se, o căldare de aramă pusă pe jos ; aproape că o atinge cu mîna, dar fiind prea înclinat, se teme să nu-i scape panerul de partea cealaltă. Aceste două figuri aflate în întuneric primesc puțină lumină

¹ Bellori insistă probabil atît de mult asupra procedeelor lui Barocci de a obține efecte nocturne pentru că, în timp ce executa opera, pictorul a fost în mai multe rînduri presat de papă să sublinieze că instituirea acestei taine s-a făcut noaptea, fapt care complica pare-se munca artistului.

de la un sfeșnic pus pe jos, unde mai arde un muc de luminare. Este mare păcat că tabloul, neavînd lumină din față, se pierde de tot pentru privitor și nu i se poate aprecia arta, care de aceea nu este luată în seamă¹. De neajunsul acesta au parte operele sale și la Roma și în alte locuri, suavitățile picturii lor avînd nevoie de o lumină puternică.

Papa ceruse ca, înainte de a se picta tabloul, să i se arate schița; și cum Barocci îl înfățișase pe diavol vorbindu-i lui Iuda la ureche și ispitindu-l să-l trădeze pe Învățător, papa a spus că nu-i plăcea să fie arătat atît de aproape de Isus și să fie văzut pe altar, așa încît a fost scos, Iuda rămînînd în atitudinea arătată mai sus. Tabloul a fost trimis de duce în dar papei, care l-a prețuit atît de mult, încît pe lîngă multe laude i-a dăruit lui Barocci un colan de aur de mare valoare.

Printre tablourile de mîna sa care pot fi văzute în locuri publice se află la Cortona, în Chiesa de' Zoccolanti, *Sfînta Ecaterina* îngenunchată și privind la o slavă de heruvimi, cu îngerul care îi aduce cununa de martiră. La Macerata, pe altarul principal de la biserica Capucinilor, este tabloul înfățișînd *Imaculata Concepțiune*, cu Fecioara într-o slavă de îngeri, iar dedesubt sfîntul Ioan Botezătorul care arată spre ea, sfîntul Francisc, sfîntul Bonaventura și sfîntul Anton din Padova, figuri realizate cu o mîna sigură.

Ne mai rămîne de notat la Urbino tabloul cu *Sfîntul Francisc primind stigmatetele* din biserica Capucinilor. Sfîntul stă îngenunchat printre rîpele pietroase ale muntelui Verna cu brațele desfăcute și e străpuns de razele serafice; mai jos, tovarășul său se apără de acea strălucire cu mîna la frunte. În biserica San Francesco mai este apoi un tablou pe altarul Companiei della Concezione, cu *Fecioara* stînd în picioare

¹ Remarcă sugerată probabil de slăbul succes pe care l-a avut tabloul, pe care cardinalul Aldobrandini s-a gîndit chiar să-l înlocuiască cu altul.

pe lună cu brațele desfăcute, iar jos sînt adunați bărbați și femei din Companie, privind la ea cu evlavie. Acest tablou fusese pictat în guașă, dar fiindcă se stricase, Barocci l-a refăcut în ulei în ultimii ani ai vieții¹.

Ultima lucrare terminată de mîna lui a fost tabloul cu *Cina cea de taină* din capela Arhiepiscopiei². Isus stă la masă în mijlocul discipolilor, ținînd într-o mîna pîinea sfîntă în fața potirului, iar cu cealaltă binecuvîntînd, cu privirea la cer, unde apar în lumină patru îngeri care i se închină. Apostolii sînt cuprinși de uimire; în față a închipuit unul care tocmai băuse și, la auzul cuvintelor sfînte rămîne cu șervetul la gură, surprins în momentul cînd își ștergea buzele și întindea ceașca goală unui băiat. Este un personaj plin de viață, ca și cel din față lui, care terminînd de mîncat, își vîră cuțitul în teacă; de o parte și de alta, mai în față, sînt servitori care adună vasele de pe masă și le spală.

Va părea poate de necrezut marele număr de opere din edificiile publice, fără a mai vorbi de cele particulare, încă și mai numeroase, făcute de acest artist cu o deosebită străduință și cu ajutorul unor studii amănunțite, bazate pe o vie observație a proprietăților naturale, de vreme ce boala sa incurabilă nu-i îngăduia să lucreze decît un ceas dimineața și un ceas seara. Mai mult nu-și putea prelungi activitatea nici măcar cu gîndul, necum să atingă penelul ori să tragă măcar o linie. Iar dacă dădea lecții elevilor săi, își răpea din timpul cînd ar fi putut să lucreze, căci restul zilei și-l petrecea în suferință și dureri de stomac provocate de vărsături continue, care îl apucau îndată după ce mîncă. Și la prînz și seara, de cum se scula de la masă, dădea afară toată mîncarea, și rămînea atît de

¹ Se pare că tabloul s-a deteriorat datorită igrasiei din biserică.

² În Domul din Urbino, capela S. Sacramento. Din corespondența publicată de Gronau rezultă că tabloul ar fi fost terminat de Barocci la sfîrșitul anului 1599. Ca atare, Olsen afirmă că Bellori, ca și alți autori mai tîrzii, au confundat în privința datei tabloul de față cu cel descris înainte sub titlul de *Instituirea sfintei împărtășanii* de la Roma, ambele reprezentînd *Cina cea de taină*; cel de al doilea este cu cîțiva ani ulterior celui din Urbino.

slăbit și de amețit încît nu-și mai putea reveni. Nu se așeza niciodată cu poftă la masă, dar cînd se apuca să mănînce, dacă nu i se lua mîncarea din față, nu se mai sătura, și cu cît mîncă, cu atît îi era mai rău și îl chinuiau vărsăturile. Noaptea dormea foarte puțin, iar în acel scurt răstimp era agitat de vise urîte, uneori văitîndu-se și strigînd, astfel încît îl veghea cineva anume ca să-l trezească și să-l scape de zbucium. Așa a trăit mereu, din ziua cînd s-a crezut că a fost otrăvit și pînă la moarte, adică timp de cincizeci și doi de ani.

Poate să pară uimitor și faptul că, avînd o boală atît de lungă, fără de leac și chinuitoare, a rezistat la munca și concentrarea pe care i-o cerea pictura, fără să-și ia răgaz de odihnă sau huzureală, și că a ajuns la adînci bătrînețe, pînă la vîrsta de optzeci și patru de ani¹, cu o vedere atît de bună încît n-a avut niciodată nevoie să poarte ochelari, și rămînînd cu toate simțurile nevătămate. Ajuns la o vîrstă atît de înaintată, a fost lovit pe neașteptate de o apoplexie care, după douăzeci și patru de ore de paralizie, l-a răpus în ultima zi din septembrie a anului 1612.

A fost înmormîntat în biserica San Francesco, unde trupul a fost expus cu pompă funebră, avînd la picioare în sicriu tabloul făcut de mîna lui cu *Isus răstignit dîndu-și sufletul*². Familia Barocci își are mormîntul în acea biserică, pe mîna dreaptă, cu stema ei care reprezintă o acvilă pe o bară și dedesubt un leu, iar nepotul său Ambrogio³ i-a pus următoarea inscripție:

D. O. M.
SIMEONI ET FEDERICO
DE BAROCIIS
ANIMI INGENVITATE PRAECLARIS

¹ După cum s-a spus într-o notă anterioară, data nașterii lui Federico este nesigură, cea menționată de Bellori (1528) fiind confirmată printre altele de registrul morților îngropați la biserica San Francesco din Urbino. Dar pe de altă parte, ducele Francesco Maria nota la 1 octombrie 1612 moartea lui Barocci, menționînd că era în etate de 77 de ani. Există și alte documente care pledează pentru o vîrstă mai puțin înaintată la data morții.

² Tabloul cunoscut sub numele de *Crocefisso spirante*.

³ Acest Ambrogio di Simone a fost ultimul reprezentant al familiei Barocci, care s-a stins la moartea lui, în 1622.

MANVVM OFFICIO PRAESTANTIBVS
 QVORUM ILLE
 NOVIS MATHESEOS INSTRVMENTIS
 INVENIVNDIS FABREFACIVNDISQUE
 ARTEM ILLVSTRAVIT
 HIC VERO
 VIVIS PICTVRAE COLORIBVS
 OBSCVRAVIT NATVRAM
 AMBROSIVS BAROCIVS
 PATRI PATRVO AC EORVM PATRVELI
 IOANNI MARIAE
 HOROLOGIORVM ARCHITECTO
 QVI ARCHIMEDEM AEMVLATVS
 IN PARVA PYXIDE COELESTES MOTVS
 PII V. P.M. AC SVCCESOR. COMMODIS
 ARTIFICIOSE CLAUSIT OMNES
 P.C.

Barocci a fost surprins de moarte în timp ce lucra la cartonul pentru un *Ecce Homo* și termina picioarele lui Isus, care e de crezut că l-a chemat la el pentru virtuțile sale. A fost plîns de concetățenii lui, care țineau mult la el și au regretat o pierdere atît de grea, știind că o dată cu el pierdea o podoabă și o strălucire de seamă a patriei lor. Moștenitorii i-au făcut funeralii mărețe, cu catafalcul ridicat în mijlocul bisericii, împodobit cu arabescuri, embleme și versuri ce aminteau de virtuțile lui sufletești și ale picturii sale, intercalînd printre draperiile negre tablouri și schițe de mîna lui. Iar pentru o exprimare mai solemnă a pierderii suferite precum și a cinstirii memoriei unui cetățean atît de ilustru, seniorul Vittorio Venturelli din Urbino a rostit o cuvîntare funebră, în prezența monseniorului arhiepiscop Benedetto Ala și a supremei magistraturi a celor opt gentilomi aleși de duce spre liniștea sa la o vîrstă înaintată, pentru guvernarea fiecărui oraș al statului. La vestea funeralii-

¹ Lui Simone și Federico Barocci, / vestiți prin noblețea sufletului lor, / eminenți prin serviciile mîinilor lor, / Dintre ei, primul / și-a ilustrat meșteșugul / inventînd și confecționînd / noi instrumente matematice, / iar cel de al doilea / a lăsat în urmă natura / prin vîile culori ale picturii sale, / Lui Ambrogio Barocci, / tatălui, unchiului și vărului lor, / Giovanni Maria, / constructori de orologii, care, luîndu-se la întrecere cu Arhimede, / în folosul papei Pius V și al urmașilor săi, / a închis în chip meșteșugit / într-o cutie mică / toate mișcările cerești.

lor s-a adunat nu numai toată lumea din Urbino, ci și mulți oameni de seamă din împrejurimi, atrași de renumele și de dragostea pentru acela care cu penelul său adusese faimă regiunii.

Barocci era de statură potrivită, chel, cu fața jovială, ochi negri și destul de slab. A dus o viață îndestulată, avînd avere, și a lăsat o mulțime de bani, căci operele i se plăteau fără discuție atîta cît cerea. Dar nu era niciodată mînat de avariție, ci își prețuia reputația, pictînd cu dăruire pentru onoarea sa¹, fără să-și precupească strădaniile și osteneala, după cum vom arăta mai jos. În privința purtărilor nu i s-ar fi putut reproșa nimic; era în primul rînd milos-tiv cu cei săraci, generos cu toți, binevoitor și modest în conversații. Practicarea virtuții se cunoștea și prin faptul că, fiind din fire nescăpînit și aprig la mînie, își potolea îndată pornirea sufletului vijelios și își revenea, lăsînd să se simtă dincolo de tulburarea lui politețea și bunătatea. Nu avea niciodată gînduri deșarte, nu desena și nu picta lucruri lipsite de cuviință; dimpotrivă, cu sufletul său bun și evlavios, a căutat mereu să picteze imagini sacre și subiecte religioase. Pentru că dormea puțin, în casa lui se adunau în serile de iarnă cei mai de seamă și onorați oameni din oraș, întreținîndu-se pînă la al optulea ceas al nopții. Dormea puțin și agitat, iar în răstimpuri cînd se putea liniști, punea să i se citească povestiri și compuneri poetice, care îi făceau plăcere și îl ușurau.

Ducele Francesco Maria avea o deosebită stimă pentru el și îi oferise la Curtea sa un apartament pe viață, unde a stat un timp, dar după ce și-a aranjat o casă pe gustul său, i-a mulțumit ducelui și s-a retras acolo. Bunul senior nu venea niciodată la Urbino fără să se ducă

¹ Redăm aici pentru completarea portretului său, un pasaj din corespondența ducelui de Urbino, publicată de Gronau: *Nu este un om pe care stăpînul să-l poată pune să facă ce vrea și nu poți să-i ceri nimic care n-ar fi pe potrivă firii și a înclinației sale, căci mai degrabă s-ar lăsa de meserie; ar prefera să moară decît să-i ceri să-și iasă din ale lui, și de aceea s'ă mai tot timpul retras la o moșioară a sa, văzînd foarte pușină lume.*

să-l viziteze, căci îi plăcea să-l vadă pictînd și să stea de vorbă cu el, răsfațîndu-l cu felurite favoruri, lucru pe care nu obișnuia să-l facă cu nimeni; ținea mult la el și doamna ducesă, vizitîndu-l și ea uneori. Barocci își aranjase un salon mare, unde erau rînduite tablourile și cartoanele sale; și orice om de seamă care sosea la Curte ținea să-l vadă, mulți venind anume la Urbino pentru faima lui, dornici să-l cunoască și să admire frumoasele realizări ale penelului său.

A făcut portretul ducelui, al marchizei del Vasto¹, al marchizului și al monseniorului della Rovere. Dintre prietenii săi mai apropiați l-a pictat pe monseniorul Felice Tiranni, prim arhiepiscop de Urbino, pe contele Giulio Cesare Mamiani, pe Antonio Galli² și Caterina, soția lui, cu doi gemeni care se joacă cu nestemate scînteietoare; apoi pe mulți alții, atît în ulei cît și în pastel, toate fiind cu desăvîrșire naturale. Faîma lui Barocci l-a făcut pe împăratul Rüdolf al II-lea să ceară ducelui, prin mijlocirea ambadorului său la Roma, un tablou de mîna pictorului, care a fost *Incendiul cetății Troia*, cu Enea ducîndu-l în spate pe bătrînul său tată Anhise, urmat de copilul Ascanio și de Creusa. Împăratului i-a plăcut lucrarea și a repetat rugămintea ca Barocci să vină la Curtea sa, lucru pe care el l-ar fi făcut bucuros, dacă nu l-ar fi împiedicat boala. A mai pictat același subiect și pentru cardinalul della Rovere, iar tabloul se află astăzi la Roma, la Villa Borghese³. Regele Spaniei, Filip al II-lea, mulțumit și el de tabloul cu *Chemarea sfîntului Andrei* și de cel cu *Bunavestire*, după ce l-a chemat prin scrisori, l-a însărcinat pe Cavalerul Leonardo Aretino să-l aducă la el, cu toate menajamentele, dorind să-l ia în slujba sa, dar din pricina bolii Barocci n-a putut primi.

¹ Sora ducelui de Urbino, căsătorită cu marchizul del Vasto.

² Poet italian, 1510—1561.

³ Această replică este semnată și datată din 1598, și se păstrează la Roma în Galeria Borghese, pe cînd primul tablou fusese terminat în 1589, iar în secolul al XVIII-lea era foarte înnegrit; în prezent i s-a pierdut urma.

La moartea acestui mare om au rămas neterminate multe opere ale sale și în primul rând tabloul pentru Domul din Milano, cu *Isus dus la mormânt*, care se află în sacristie. Începuse o *Bunăvestire* pentru confreria din Gubbio¹, care s-a mulțumit cu ea deși era neterminată.

Dintre celelalte opere făcute și terminate de-a lungul anilor, vom mai nota acum câteva. Pentru ducele Guidobaldo, tatăl lui Francesco Maria, a pictat un mic tablou de cameră, cu Fecioara care se odihnește la un *Popas în fuga din Egipt*. E așezată pe pământ și ia cu o ceașcă apă dintr-un izvor, în timp ce sfântul Iosif trage în jos o creangă cu mere, oferindu-i unul pruncului Isus, care râde și întinde mîna. Tabloul a fost trimis în dar ducesei de Ferrara; și cum subiectul a plăcut, a mai făcut câteva replici, dintre care una, pictată în guașă în mărime naturală, a fost trimisă de contele Antonio Brancaleoni parohiei din Piobbico unde era castelul său. Pentru acest senior a mai făcut un subiect hazliu: Fecioara stă așezată într-o cameră cu pruncul în brațe, căruia îi arată o pisică ce sare după o rîndunică legată sus cu un fir ținut de sfântul Ioan copil, iar sfântul Iosif aflat în spate se sprijină cu mîna pe o măsuță, aplecîndu-se ca să vadă.

Pentru ducele Francesco Maria a mai pictat alte tablouri, printre care admirabil este cel cu *Vizita sfintei Elisabeta la Fecioară*. Tabloul arată interiorul unei camere, căci sfântul Iosif aflat afară ridică draperia ușii pentru sfîntă, care pășește pe treaptă ca să treacă pragul. Înăuntru se vede Fecioara așezată cu o carte în mîna; se întoarce cu gingășie spre ea și cum nu mai clatină leagănul, pruncul Isus pare să se trezească. Sfântul Ioan copil urcă treptele împreună cu mama lui și, cu crucea de trestie în mîna, arată către inscripția *Ecce Agnus Dei*; sfântul

¹ Confreria de'Blanchi. Tabloul a fost făcut pentru altarul principal al bisericii S. Maria del Laici a acestei confrerii, care l-a încredințat după cîțiva ani, pentru a-l termina, unui elev al lui Barocci, Ventura Mazzi (sau Mazza ori Magi).

Zaharia întinde capul din spate și se uită spre camera care e luminată dintr-o parte, figura sfântului Iosif și draperia rămânând afară, în umbră, în contrast puternic. Aici intervine detaliul hazliu cu pisica de la picioarele Fecioarei, care alăptându-și puii, se ridică gata să-i apere speriată de noii sosiți, arcuindu-se și scuipând mânioasă¹. Dincolo de scară se află uneltele de dulgherie, iar printr-o altă ușă a camerei se vede o grădiniță unde paște măgărușul sfântului Iosif, iar mai în depărtare pe o înălțime se conturează palatul ducelui de Urbino. Figurile nu sînt mai mari de trei palme, iar tabloul se poate vedea la Roma, la Noviciatul călugărilor iezuiți.

Federico a mai pictat pentru duce *Închinarea păstorilor*, cu Fecioara contemplînd în extaz pruncul culcat în iesle, în timp ce sfântul Iosif deschide ușa staulului ca să intre păstorii care privesc lumina uimiți. Ducele l-a dăruit reginei Spaniei pentru capela ei, ca și pe cel cu *Isus răstignit dîndu-și sufletul*. A mai pictat două *Răstigniri*, una pentru cardinalul della Rovere, cu Fecioara și alte figuri la picioare, trimis la Rocca Contrada², cealaltă pentru o capelă a contelui Pietro Bonarelli din biserica Crocefisso Miracoloso de la Urbino, cu doi îngeri în văzduh, iar la picioare Fecioara și sfântul Ioan. Pentru contele Francesco Maria Mamiani a pictat două semifiguri, *Sfînta Ecaterina* și *Sfîntul Sebastian*, cu săgețile într-o mîna și cealaltă adusă la piept, cu ochii la o strălucire cerească; pentru monseniorul Giuliano della Rovere, pe *Isus arătîndu-se Magdalenei*, care cu un aer mîhnit stă cu mîna la obraz. Mai sînt încă multe alte tablouri, a căror laudă o lăsăm în grija celor ce vor avea prilejul să le admire.

În ciuda bolii sale, Federico Barocci obișnuia să picteze cu multă pregătire și străduință.

¹ Datorită acestui detaliu pictura e cunoscută sub titlul de *Madonna della gatta*, după cum *Fecioara cu pruncul* descrisă în paragraful anterior e cunoscută sub titlul *Madonna del gatto*.

² Astăzi Arcevia; în prezent tabloul s-a pierdut.

Cînd lucra, recurgea întotdeauna la observația după natură și nu-și îngăduia nici un detaliu cît de mărunț fără să-l fi văzut. În această privință stau mărturie numeroasele desene pe care le-a lăsat în atelierul său. De cîte ori se afla în piață sau pe stradă și se simțea mai bine, observa cu atenție trăsăturile și înfățișarea oamenilor, iar dacă găsea vreun aspect deosebit la unul din ei, căuta să aranjeze să-i vină acasă, făcînd o selecție și folosindu-se de aceste schițe cînd se ivea prilejul. Iar dacă vedea o frumoasă ridicare a privirii, un profil cu nas frumos sau o gură frumoasă, alcătuia cu ele minunatele sale capete de expresie. Desena în clarobscur, cu ajutorul unui bețișor ars, și lucra adesea în pasteluri, fiind neîntrecut în mînuirea lor, aplicîndu-le din cîteva trăsături.

Concepea mai întîi acțiunea care avea să fie reprezentată, și înainte de a-i face schița, își punea elevii să-i stea ca model în poziția imaginată de el și îi întreba dacă făcînd acel gest simțeau vreo efortare, sau dacă schimbîndu-l mai mult sau mai puțin le venea mai ușor. În felul acesta căuta mișcările cele mai naturale, fără nici o afectare, și își alcătuia schița. Tot așa, dacă voia să introducă un grup de figuri, îi așeza pe tineri împreună pentru acea acțiune, și după schițe își făcea apoi desenul de ansamblu. De aceea se recunoaște în mișcările personajelor sale un caracter liber, firesc și foarte grațios. După ce făcea desenul, modela figurile din lut sau din ceară cu atîta pricepere, încît păreau făcute de mîna unui sculptor bun, și uneori nu se mulțumea cu un singur model, ci făcea cîte două, trei pentru aceeași figură. Apoi le îmbrăca după gustul său, și cînd găsea că arată bine, potrivea pînza în același chip pe model, ca să înlătore orice umbră de stîngăcie. După toate aceste pregătiri, picta un carton mic în ulei sau guașă în clarobscur, iar apoi făcea cartonul mare cît tabloul, în cărbune și cretă, sau în pastel pe hîrtie, și copiindu-l pe grundul pînzei, marca contururile cu stilul, ca să nu se șteargă cumva

desenul dus cu atîta grijă pînă la desăvîrșire. Pentru colorit, făcea după cartonul mare un altul mai mic, în care distribuia tonurile și volumele lor, căutînd să îmbine în așa fel culorile încît să se potrivească și să se armonizeze între ele, fără să-și dăuneze una alteia; și spunea că așa cum melodia vocilor încîntă auzul, tot așa văzul se desfată prin consonanța culorilor, însoțită de armonia liniilor. De aceea numea pictura muzică și, întrebând într-o zi de ducele Guidobaldo ce făcea, a răspuns, arătînd spre tabloul pe care îl picta: armonizez muzica asta.

Știi că unii vor lua în rîs aceste studii și pregătiri, socotindu-le nefolositoare și de prisos, dar vor rîde și alții de ignoranța lor, căci în zadar își închipuie ei că o compoziție se poate face cu o schiță sau cu cîteva linii trase cu creta pe pînză. Ambiția aceasta e cauza pentru care nu mai vedem, să nu zic scene bine alcătuite, dar nici măcar o cută frumoasă, un contur sau un cap frumos, și nici o mișcare vie și naturală. Marii maeștri au umblat și ei cu asemenea studii — care mai mult, care mai puțin — și nu s-au mîndrit cu mîzgălituri de culori și contururi; iar cine observă atent operele lui Barocci al nostru, va recunoaște cîte laude merită strădaniile sale atît de exigente. După toate aceste pregătiri, cînd puneă culoarea lucra foarte repede, estompînd adeseori cu degetul mare în locul penelului, pentru a contopi tonurile.

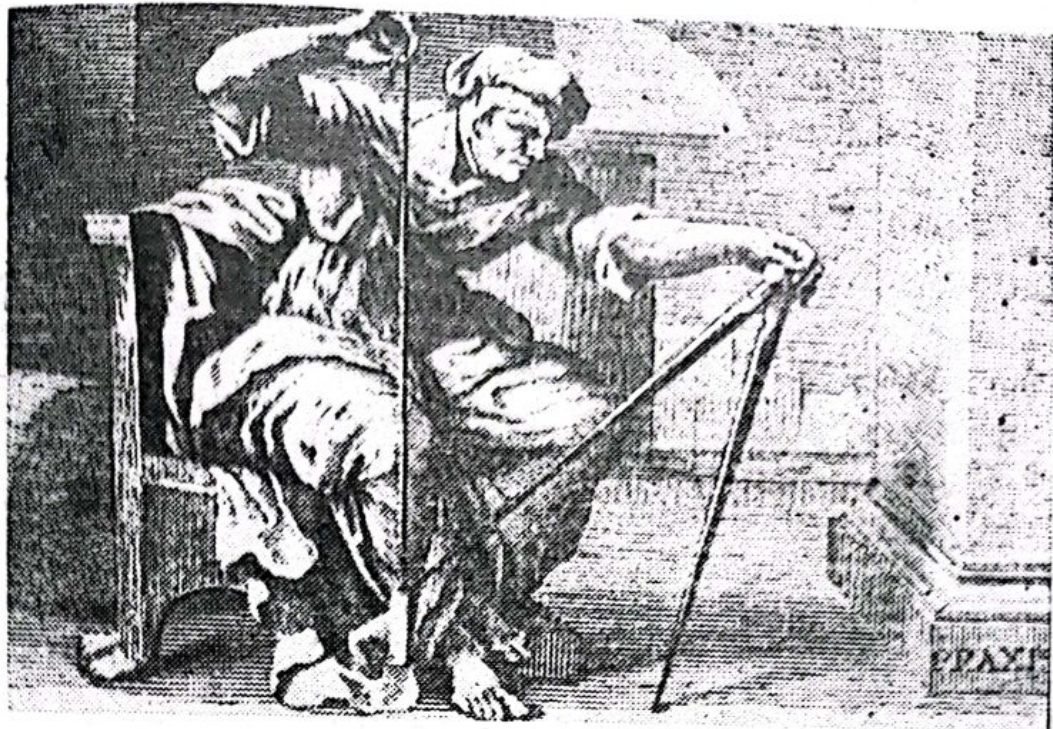
Se aseamăna întrucîtva cu Correggio, atît în privința Ideii și a modului de a concepe, cît și a trăsăturilor pure, naturale, a expresiilor gingașe ale îngerașilor și ale femeilor, în draparea veșmintelor, într-o manieră întotdeauna suavă și lejeră. L-a urmat în armonizarea culorilor, dar adevărul este că Barocci nu l-a egalat pe Correggio în nuanțe, care la acel maestru erau mai naturale, pe cînd el le altera uneori întrucîtva cu cinabruri și albastruri în contururi, sau estompînd prea mult culorile. Cu toate acestea, operele sale îl fac nemuritor, majoritatea celor descrise fiind lucrate cu o mînă sigură, pline de vigoare și

viață. Frumusețea desenului său se vede în gravurile făcute de el în apă-forte după *Bunavestire*, *Isus arătându-se sfântului Francisc din Assisi*, în-folio, și o alta mai mică cu *Sfântul Francisc primind stigmatul*. Talentul său era mai potrivit pentru lucruri fine și evlavioase decât pentru scene tratate prin strălucirea culorii, gen în care a excelat și stilul lui Correggio. Dintre cei ce au urmat maniera lui Barocci, un pictor bun s-a dovedit Cavalerul Francesco Vanni, sienez¹; se văd tablouri de mîna lui în multe localități din Toscana, la Lucca, Pisa, Siena, iar la Roma în Bazilica vaticană a pictat tabloul cel mare cu *Căderea lui Simon Magul*, care este însă inferior celorlalte lucrări ale sale.

¹ În general, Barocci nu a avut continuatori remarcabili. Elevii formați la școala lui au fost pictori mediocri, lucrînd doar în provincia respectivă. Dăm aici numele celor mai cunoscuți: Alessandro Vitali, Antonio Viviani, Ventura Mazza, Filippo Bellini, Antonio Cimatori (Visaccio), Claudio Ridolfi și alții. Mai interesanți au fost doi pictori sienezi, Ventura Salimbeni și Francesco Vanni (1563—1610), amintit aici, care pornind de la compoziția și coloritul lui Barocci, și-au dezvoltat un stil personal, cu o nuanță romantică ce conferă lucrărilor lor o anumită originalitate.

Viața lui
MICHELANGELO MERISI
DA CARAVAGGIO
pictor





Se spune că Demetrios¹, sculptor din antichitate, era atât de preocupat de asemănare încât îi plăcea mai mult imitarea lucrurilor decât frumusețea lor. Aceeași pornire am văzut-o și la Michelangelo Merigi, care n-a recunoscut alt maestru în afară de modelul pe care îl avea sub ochi, fără să aleagă cele mai desăvârșite forme naturale, astfel încât — lucru uimitor de spus — pare să se fi luat la întrecere cu arta, fără artă. Prin nașterea sa² a sporit faima nobilei cetăți Caravaggio din Lombardia, care este și patria lui Polidoro, pictor celebru³; și unul și altul au învățat de tineri meseria de zidar și au cărat găleata cu var la binale.

Michele, lucrând la Milano cu tatăl său care era zidar, s-a nimerit să pregătească tencuiala pentru niște pictori care zugrăveau în frescă și, cuprins de dorința de a folosi și el culorile, s-a întovărășit cu ei, dedându-se cu totul picturii⁴.

¹ Sculptor grec din Attica, a lucrat între 410 și 360 î.e.n. portrete în bronz cu puternice trăsături caracteristice.

² R. Longhi a publicat în studiul *Quesiti caravaggeschi* două epigrafe din care rezultă că Michelangelo da Caravaggio s-a născut la 28 septembrie 1573 (v. nota 1 de la pag. 260). Numele diferă la diverșii autori care au scris despre el; întâlnim variantele Amerighi, Amerigi, Merigi, Merisio, Merisi, Morigi și Muirigi. Documentele publicate de Bertolotti (*Artisti lombardi a Roma*, 1881) dovedesc că era numit de contemporani Michelangiolo Merisio da Caravaggio.

³ A se vedea nota 3 de la pag. 216.

⁴ În arhivele notariale din Milano s-a găsit un contract al tinărului Caravaggio, care în aprilie 1584 se angaja pe patru ani ucenic la pictorul Simone Peterzano, elev al lui Tițian. Documentul a fost publicat de N. Pevsner în „Zeitschrift für bildende Kunst”, 1927—28 (cfr. R. Longhi).

A progresat vreo patru, cinci ani făcînd portrete, dar pe urmă, fiind agitat din fire și certăret, a fugit din Milano din pricina unei vrajbe¹ și s-a dus la Veneția, unde i-a plăcut atît de mult coloritul lui Giorgione², încît și l-a propus ca îndrumător în pictură. De aceea primele sale opere sînt plăcute, curate, fără umbrele pe care le-a folosit mai tîrziu. Și cum, dintre toți pictorii venețieni vestiți pentru colorit, Giorgione a fost cel mai pur și mai simplu, redînd în puține tente formele naturale, tot așa a făcut și Michele cînd s-a hotărît la început să privească atent natura.

Ducîndu-se apoi la Roma, a rămas fără căpătîi și fără rost, cîștigînd prea puțin ca să-și poată plăti modelul fără de care nu știa să picteze³. Așa încît, silit de nevoi, Michele a intrat în slujba Cavalerului Giuseppe d'Arpino⁴, care l-a pus să picteze flori și fructe, atît de bine imitate încît mulțumită lui au ajuns să dobîndească acel farmec care place astăzi atît de mult. A pictat o *Carafă cu flori*, cu transparențele apei și ale sticlei și cu reflexele unei ferestre într-o cameră, florile purtînd stropi proaspeți de rouă, și alte tablouri făcute admirabil cu asemenea imitații. Dar nu simțea nici o plăcere să picteze astfel de lucruri, și-i părea grozav de rău, că nu mai putea lucra portrete, așa încît ivindu-se un prilej prin pictorul de figuri grotești Prospero⁵, a plecat din casa lui Giuseppe, ca să se ia la întrecere cu fama penelului său.

¹ În Biblioteca Vaticană s-a păstrat exemplarul din *Viețile de pictori* scrise de Baglione, care îi aparținuse lui Bellori și pe care acesta făcuse însemnări marginale. În privința plecării precipitate a lui Caravaggio din Milano, Bellori notează că s-a datorat faptului că ucisese pe unul din tovarășii săi.

² R. Longhi respinge ideea unei călătorii a lui Caravaggio la Veneția, susținînd că Bellori face această afirmație doar pentru a justifica giorgionismul acestui pictor.

³ Pictorul a plecat la Roma prin anul 1589. Bellori specifică în adnotările menționate că s-a instalat la început în prăvălia lui *messer* Lorenzo, sicilian, unde trăia în mare mizerie, pictînd cîte trei capete pe zi pe un preț de nimic. Apoi a lucrat în atelierul lui Antiveduto Grammatica (1571—1626), care a devenit un adept al lui Caravaggio, imitîndu-i adesea chiar și subiectele.

⁴ După Karel van Mander, Caravaggio locuia în casa acestuia în 1589, unde rămîne pînă la plecarea lui Arpino la Neapole, cînd va încerca să se stabilească pe cont propriu (cfr. R. Longhi).

⁵ Prospero Orsi, zis Prosperino delle Grottesche (1560—1635). *Grottesca* este denumirea dată unor decorații murale în stuc sau frescă, alcătuite din figuri fantastice de oameni și animale, imbinat cu motive vegetale într-un ansamblu bizar, inspirat după așa-numitele *grotte* din Domus aurea a lui Nero.

A început aşadar să picteze după înclinaţia lui proprie, fără să se uite de loc la admirabilele statui antice şi la picturile atât de celebre ale lui Rafael; ba chiar dispreţuindu-le, şi-a propus ca subiect doar natura. De aceea, când i s-au arătat statui celebre cum sînt ale lui Fidias şi Glycon, ca să studieze după ele, drept orice răspuns a întins mîna către mulţimea de oameni din preajmă, dînd de înţeles că natura îi pusese la îndemîină destui maestri¹. Şi ca să-şi întărească cuvintele, a chemat o ȝigancă ce trecea din întîmplare pe stradă, şi ducînd-o la han, a pictat-o ghicind în palmă, după obiceiul acestor femei de neam egiptean. A închipuit un tînar cu o mîină înmănuşată pe spadă, întinzînd-o pe cealaltă fără mînuşă femeii, care o ȝine şi se uită în ea. Iar în aceste două semifiguri Michele a redat atît de curat realitatea, încît şi-a confirmat spusele. Un fapt destul de asemănător se poate citi despre Eupomp, pictor din antichitate, dar nu e locul aici să cercetăm cît de lăudabilă este această învăţatură.

Cum nu urmărea decît efectul coloritului, aşă încît carnaţia şi pielea să pară cît mai naturale prin aspectul lor, ochiul şi strădania îi erau îndreptate doar spre lucrul acesta, lăsînd deoparte celelalte gînduri ale artei. De aceea, în privinţa găsirii şi dispunerii ȝigurilor, cînd se întîmpla să vadă prin oraş vreuna care să-i placă, se oprea la acea invenţiune a naturii fără să-şi mai ostenească mintea. A pictat o fată aşezată pe un scaun într-o cameră, cu mîinile în poală, aşteptînd să i se usuce părul; şi, adăugînd pe jos un vas cu pomadă, nişte coliere şi nestemate, a înfăţişat-o drept *Magdalena*. Stă cu faţa puţin întoarsă într-o parte iar obrazul, gîtul şi pieptul se detaşează într-o tonalitate pură, uşoară şi adevărată, încadrate de simplitatea întregii ȝiguri, îmbrăcată în cămaşă cu

¹ Este exact gestul şi răspunsul pe care Pliniu i-l atribuie lui Eupomp (*Nat. hist.* XXXIV), după cum va menţiona şi Bellori în continuare. A se vedea şi vol. II, pag. 74, n. 3

mînece lungi și fustă galbenă sumeasă pe genunchi deasupra juponului din damasc alb înflorat. Am descris mai amănunțit această figură ca să arătăm maniera lui naturală și redarea în cîteva tente a coloritului real.

A pictat un tablou mai mare cu un *Popas în fuga din Egipt*. Un înger în picioare cîntă la vioară, iar sfîntul Iosif așezat îi ține în față caietul cu notele; îngerul este minunat, cum stă cu capul ușor întors din profil, arătîndu-și spatele înaripat și restul trupului gol ascuns pe alocuri de un văl. În partea cealaltă șade Fecioara cu capul plecat, părăind că doarme cu pruncul la sîn. Aceste două tablouri se află în palatul prințului Pamphili. Un altul la fel de meritoriu este în camerele cardinalului Antonio Barberini, reprezentînd trei personaje în semifiguri la un *Joc de cărți*. A făcut un tînăr de treabă, cu un cap bine redat după natură și îmbrăcat în veșmînt de culoare închisă, cu cărțile în mînă; în fața lui, întors din profil, un tînăr șarlatan sprijinit cu o mînă pe masa de joc își scoate pe la spate din cingătoare o carte măsluită, în timp ce al treilea, aflat lîngă tînărul onest, se uită în cărțile lui și face semn cu trei degete, dezvăluind punctele tovarășului său; acesta, aplecîndu-se peste masă, pune în lumină umărul și vesta galbenă cu dungi negre, iar coloritul nu are nimic artificial.

Acestea sînt primele trăsături de penel ale lui Michele, în maniera pură a lui Giorgione, folosind tonurile obscure cu moderație. Prospero făcea mare caz de noul stil al lui Michele, sporînd faima operelor lui printre persoanele de vază de la Curte, spre propriul lui folos. *Jocul de cărți* a fost cumpărat de cardinalul del Monte care, fiind încîntat de tablou, a îmbunătățit situația lui Michele și l-a ridicat, dîndu-i loc de cinste în casă printre gentilomii săi. A pictat pentru acest senior niște *Tineri muzicanți* făcuți după natură în semifiguri: o *Fată cîntînd din lăută* cu notele în față, îmbrăcată în cămașă, și o *Sfîntă Ecaterină* în genunchi, rezemată de

roată; ultimele două se află tot în aceleași camere, dar coloritul lor este mai încărcat, căci Michele începea să accentueze tonurile întunate. A mai pictat un *Sfânt Ioan în pustie*, adică un tinerel gol așezat pe jos, care întinde capul înainte îmbrățișând un miel¹; acesta se află în palatul cardinalului Pio.

Dar Caravaggio — căci așa începuse să fie numit de toți, după numele patriei sale — ajungea zi de zi mai vestit pentru coloritul pe care îl introducea, nu dulce ca înainte și cu tente puține, ci înăsprit tot de tonuri obscure, folosind mult negru ca să dea relief corpurilor. Și a mers pînă acolo cu acest fel de a lucra, încît nu-și mai scotea niciodată modelele afară la soare, ci găsisese un fel de a le încadra pe fondul brun al unei camere închise, primind de sus lumina care cădea direct pe partea principală a corpului, lăsînd restul în umbră, ca să dea mai multă vigoare prin puternica opoziție între clar și obscur. Iar pictorii de atunci din Roma, cuce-riți de noutate, îndeosebi cei tineri, se adunau în jurul lui și îl admirau numai pe el, declarîndu-l singurul imitator al naturii. Socotindu-i operele niște minuni, îl urmau pe întrecute, despuindu-și modelele și ridicînd sus luminile; și fără să-și mai vadă de studiu și învățătură, găseau toți cu ușurință în piață maestrul și exemplele, copiind după natură.

Cum ușurința aceasta îi atrăgea și pe ceilalți, doar pictorii bătrîni, deprinși cu practica, rămîneau speriați de acel studiu nou al naturii. Îl ocărau neîncetat pe Caravaggio și maniera lui, spunînd sus și tare că nu era în stare să se descurce decît în pivnițe și că, sărac în idei și în desen, fără frumusețe și fără artă, își picta toate figurile în aceeași lumină și pe același plan, fără degradări perspectivice. Dar acuzațiile lor nu împiedicau răspîndirea faimei sale.

Caravaggio făcuse *Portretul Cavalerului Marino*, cu renume glorios printre oamenii de literă,

și se cînta prin Academii numele poetului și al pictorului. Marino însuși a lăudat în mod deosebit capul *Meduzei* făcut de Caravaggio¹, pe care cardinalul del Monte îl dăruise marelui duce al Toscanei. Așa încît, cu nespusă bunăvoință și încîntat de felul de a lucra al lui Caravaggio, Marino l-a introdus el însuși în casa monseniorului Melchiorre Crescenzi. Michele a pictat portretul acestui savant prelat și pe al seniorului Virgilio Crescenzi care, rămînînd moștenitor al cardinalului Contarelli², l-a ales, alături de Giuseppino³, pentru picturile capelei de la San Luigi de' Francesi. Dar Marino, care era prieten cu amîndoi pictorii, a fost de părere ca lui Giuseppe, foarte priceput la frescă, să i se dea picturile de pe perete, iar lui Michele tablourile în ulei.

Aici s-a petrecut ceva care l-a tulburat mult pe Caravaggio și aproape că l-a adus la disperare de teamă să nu-i strice renumele. Căci după ce a terminat tabloul din mijloc cu *Sfîntul Matei* și l-a pus pe altar, a fost dat jos de preoți, sub cuvînt că figura lui nu avea demnitatea și nici aspectul cuvenit pentru un sfînt, așa cum ședea picior peste picior și cu tălpile expuse grosolan către privitor. Caravaggio era disperat de afrontul adus primei sale opere puse într-o biserică, dar marchizul Vincenzo Giustiniani i-a luat apărarea și l-a scăpat de supărare; căci înțelegîndu-se cu preoții de acolo, a oprit tabloul pentru el și l-a pus să facă un altul diferit, adică acela care se vede acum pe altar⁴. Iar ca să onoreze

¹ Conform descrierii făcute de Matteo Marangoni în monografia sa (1922) această pictură rotundă a fost făcută pe un fost scut de turnir (diametru 0,60 m), fiind singura lucrare a lui Caravaggio nepictată pe pînză. Amintim aici că, potrivit legendei, Perseu a dăruit capul Meduzei ucisă de el zeiței Atena, care l-a pus în mijlocul scutului său.

² Mai exact, Virgilio Crescenzi fusese numit de cardinal executorul său testamentar, care urma să se ocupe de decorarea capelei lui Contarelli, dedicată patronului său, sfîntul Matei, încasînd anumite venituri pînă la terminarea lucrărilor, care s-au prelungit destul de mult. Există însă o neconcordanță în afirmațiile lui Bellori, căci poetul napolitan Marino a venit la Roma în 1600, iar Virgilio Crescenzi murise în 1592. Deci dacă Marino a mijlocit într-adevăr încredințarea comenzii, ea a fost dată lui Caravaggio de fiul lui Virgilio, abatele Giacomo Crescenzi. Cronologia rămîne oricum destul de încurcată, căci se pare că în 1597 familia Crescenzi a fost înlăturată de la patronarea acestor lucrări din cauza încetinelii cu care progresau.

³ Giuseppe d'Arpino.

⁴ Prima versiune (Giustiniani) aflată la Berlin, a fost distrusă; cealaltă se păstrează și astăzi în biserică menționată de Bellori.

și mai mult tabloul luat acasă, a pus mai apoi alături de el pe ceilalți trei evangheliști făcuți de mîna lui Guido, a lui Domenichino și a lui Albani, cei mai celebri pictori care se bucurau pe atunci de faimă.

Caravaggio și-a dat toată osteneala să izbuțească cu al doilea tablou, și cînd a așezat modelul pentru figura *Sfîntului Matei*, care scrie Evanghelia, l-a pus să stea cu un genunchi pe scăunelul de lîngă măsuță, cu călimara într-o mîna deasupra cărții și cu cealaltă muind pana. Totcînd se întoarce cu fața spre stînga către un înger care, susținut de aripi în văzduh, îi vorbește și îi face semn atingînd cu dreapta arătătorul de la mîna stîngă. Îngerul pare departe datorită coloritului, și planează în zbor către sfînt, cu pieptul și brațele goale, învăluit în fluturarea unui văl alb care îl încercuiește de jur împrejur pe fundalul întunecat.

În dreapta altarului se află tabloul cu *Chemarea sfîntului Andrei la apostolat*, cu cîteva capete pictate după natură, printre care sfîntul, întreprînd numărătoarea monedelor, se întoarce cu o mîna la piept către Domnul; lîngă el un bătrîn își pune ochelarii pe nas, uitîndu-se la un tînăr așezat la colțul mesei, care trage mone-dele spre el. În partea cealaltă a altarului se află *Martiriul* aceluiași sfînt, în veșmînt sacerdotal, întins pe o bancă; în fața lui gîdele, figură nudă, ridică sabia ca să-l lovească, iar alte personaje se trag înapoi cu groază. Compoziția și mișcările nu sînt însă suficiente pentru a reda subiectul, deși a refăcut tabloul de două ori¹; iar întunecimea din capelă și cea a culorii împiedică vederea acestor două tablouri.

A pictat apoi pentru biserica Santo Agostino tabloul din capela familiei Cavalletti, cu *Fecioara* în picioare ținînd în brațe copilul care binecu-

¹ Radiografiile celor două tablouri descrise aici au dovedit că ambele au fost refăcute, iar în cel cu *Martiriul* întreaga compoziție este total modificată. (L. Venturi și G. Urbani, *Studi radiografici sul Caravaggio*, în „Atti Acad. Naz. Lincei, Classe Scienze Morali VIII, V)

vîntează¹. În faţă. sînt îngenuncheaţi doi pelerini cu mîinile împreunate ; primul este un om sărac, cu picioarele goale, cu o pelerină de piele şi toiagul rezemat de umăr, alături de o bătrînă cu scufie pe cap.

Printre cele mai bune opere ieşite de sub penelul lui Michele, este pe drept privită cu preţuire *Punerea în mormînt a lui Isus*, din biserica nouă a Congregaţiei Oratorio². Personajele sînt situate pe o lespede lîngă mormînt ; în mijloc e trupul sfînt susţinut la picioare de Nicodim, cu braţele petrecute pe sub genunchi ; şi cum coapsele coboară în jos, gamba sînt mai ridicate. În partea cealaltă sfîntul Ioan sprijină cu un braţ umărul Mîntuitorului, care stă cu capul lăsat spre spate, iar pieptul are o paloare de moarte, cu braţul atîrnînd împreună cu linţoliul. Întregul nud este redat cu forţa celei mai exacte imitaţii. În spatele lui Nicodim se văd în parte Mariile îndurerate, una cu braţele ridicate, alta cu vâlul la ochi, iar a treia privindu-l pe Mîntuitor.

În biserica Madonna del Popolo, în capela Assunta pictată de Annibale Carracci, sînt de mîna lui cele două tablouri laterale : *Răstignirea sfîntului Petru* şi *Convertirea sfîntului Pavel*, care nu are nici o acţiune³. Marchizul Vincenzo Giustiniani continua să-i fie binevoitor şi l-a pus să-i facă tabloul reprezentînd *Încununarea cu spini* şi pe cel cu *Sfîntul Toma* punînd degetul pe rana dintre coaste a Mîntuitorului, care îi apropie mîna de piept, dînd la o parte pînza cu care e învăluit. După aceste semifiguri a pictat un *Amor învingător*, care cu dreapta ridică săgeata şi are la picioare arme, cărţi şi alte lucruri în chip de trofee.

¹ Tabloul este amintit de Mancini şi Baglione sub titlul de *Madonna di Loreto*, folosit şi în alte lucrări, alături de cel de *Madona pelerinilor*.

² Biserica Santa Maria în Vallicella, pentru capela Vittrici. Tabloul a fost copiat de Rubens în ulei şi de Cézanne în acuarelă.

³ Această lipsă de acţiune criticată de unii contemporani este o caracteristică a lui Caravaggio explicată de L. Venturi ca o transformare a acţiunii în expresie a stărilor sufleteşti, autorul socotind chiar că ea atinge cea mai înaltă valoare în tabloul amintit aici.

Admiratori ai penelului său mai erau și alți seniori romani, printre care marchizul Asdrubale Mattei, care l-a pus să picteze *Prinderca lui Isus în grădină*, tot în semifiguri. Iuda e cu mîna pe umărul Învățătorului, după sărut; un soldat în armură întinde brațul și mîna îmbrăcate în fier către pieptul Mîntuitorului, care stă pe loc răbdător și blajin, cu mîinile încrucișate în față, iar în spate sfîntul Ioan fuge cu brațele ridicate. A imitat armura ruginită a aceluși soldat, cu capul și fața acoperite de coif, din care chipul nu se vede decît puțin din profil; în spate se ridică o lumină, urmînd încă două capete de oameni în armură.

Pentru seniorii Massimi a pictat un *Ecce Homo*, care a fost dus în Spania¹, iar pentru marchizul Patrizi, *Cina de la Emaus*, unde Isus în mijloc binecuvîntează pîinea, iar unul dintre apostoli, recunoscîndu-l, desface brațele, pe cînd altul, cu mîinile pe masă, îl privește cu uimire; în spate e hangiul și o bătrîna care aduce mîncarea. A mai pictat un subiect asemănător pentru cardinalul Scipione Borghese întrucîtva diferit, căci primul este mai colorat; dar și unul și altul au meritul imitării coloritului natural, deși au lipsuri în privința eleganței, Michele alunecînd adesea către formele umile și vulgare. A pictat pentru același cardinal pe *Sfîntul Ieronim* care scrie preocupat, întinzînd mîna cu pana spre călimară. Apoi o altă semifigură cu *David ținînd de păr capul lui Goliat*, care este portretul lui însuși. L-a reprezentat pe David tînăr, cu spada în mîna, avînd umărul dezgolit de cămașă; este pictat pe un fond de umbre foarte tari, așa cum obișnuia să facă pentru a da forță figurilor și compozițiilor sale.

Cardinalului i-au plăcut operele acestea și altele pictate de Caravaggio pentru el, și l-a prezentat

¹ Într-o biografie a pictorului Ludovico Cardi, zis Cigoli (1559—1613), redactată de nepotul său G. B. Cardi înainte de lucrarea lui Bellori, se spune că monseniorul Massimi comandase același tablou concomitent lui Caravaggio, Passignano și Cigoli, reținîndu-l pe al acestuia din urmă drept cel mai bun. Nu se cunosc date despre existența tabloului lui Caravaggio în Spania, dar a fost identificat în cel aflat în prezent la Genova.

papei Paul al V-lea, căruia i-a făcut portretul șezând, și a fost răsplătit cu dărnicie de acel senior. Pentru cardinalul Maffeo Barberini, ajuns mai târziu papa Urban al VIII-lea, a pictat, pe lângă portretul acestuia, *Jertfa lui Avraam*, cu cuțitul lângă grumazul copilului, care țipă și cade.

Dar deși era ocupat cu pictura, Caravaggio nu se lăsa deloc de apucăturile sale turbulente; după ce picta câteva ceasuri pe zi, ieșea în oraș cu spada la sold și făcea pe spadasinul, gata să se ocupe de orice afară de pictură¹. Într-o zi s-a luat la ceartă cu un prieten al lui la un joc cu mingea, s-au bătut cu rachetele, și trecînd apoi la arme, și-a ucis tovarășul, fiind și el rănit. A trebuit să fugă din Roma, fără bani și urmărit; a găsit adăpost la Zagarolo, prin bunăvoința ducelui Marzio Colonna², unde a pictat tabloul cu *Isus la Emaus* între doi apostoli, și o *Magdalenă* în semifigură.

A plecat apoi la Neapole, unde a găsit numai decît de lucru, căci i se cunoștea maniera și renumele. I s-a dat să facă în capela familiei Franco din biserica San Domenico Maggiore, *Biciuirea lui Isus* legat la stîlp, iar la Santa Anna de' Lombardi, *Învierea*. Printre cele mai bune picturi ale sale din Neapole este socotită *Lepădarea sfîntului Petru* din sacristia de la San Martino, unde se vede slujnica arătîndu-l pe Petru, iar acesta, cu brațele depărtate, se lea-padă de Isus; e pictat în lumină noptatică, cu

¹ Toți biografil lui Caravaggio au subliniat această înclinație spre violență și conflicte a pictorului (Van Mander, Mancini, Baglione). În plus, documentele publicate de Bertolotti (op. cit.) dau la iveală numeroase plîngeri împotriva acțiunilor sale agresive între anii 1600 și 1605 (oameni injurîți, bătăuți sau răniți cu arma etc.).

² În lucrarea *Studi su Michelangelo da Caravaggio* („L'Arte”, 1910), L. Venturi publica o serie de documente din Arhivele statului Modena, de unde rezultă detalii precise ale acestei întîmplări ce avea să modifice viața pictorului silit să fugă din Roma. Din pricina unui conflict iscat la jocul cu racheta, Caravaggio se bate în duel cu prietenul său Ranuccio Tomassoni da Terni, pe care îl omoară, fiind el însuși grav rănit la cap. Scrisoarea ambasadorului Fabio Masetti menționează că pictorul s-a refugiat la Pagliano, pe cînd Mancini și Bellori spun că la Zagarolo, iar Baglione la Palestrina; oricum, toate aceste localități erau fie-furile ducelui Marzio Colonna. R. Longhi afirmă că fuga lui Caravaggio din Roma a avut loc în anul 1603.

alte personaje care se încălzesc la foc¹. În același oraș a făcut pentru Chiesa della Misericordia un tablou lung de vreo zece palme, cu *Cele șapte fapte bune ale milosteniei*; se vede capul unui bătrîn ieșit printre gratiile închisorii ca să sugă lapte de la o femeie aplecată către el cu sînul gol. Printre celelalte figuri apar picioarele unui mort dus la îngropăciune; lumina unei torțe purtate de cel se susține cadavrul aruncă raze asupra preotului în surplis alb, și culoarea se luminează însuflețind compoziția.

Caravaggio ținea mult să primească Crucea de Malta, care se dădea ca răsplată oamenilor de seamă pentru meritele și virtuțile lor, așa că a hotărît să se ducă în insula respectivă. Ajuns acolo, a fost prezentat Marelui Magistru Wignacourt, senior francez². I-a făcut portretul în picioare, în armură, și stînd jos fără armură, în costumul de Mare Magistru, primul tablou păstrîndu-se la Arsenalul din Malta; pentru care lucru acest senior i-a dat ca răsplată crucea. L-a pus să picteze pentru biserica San Giovanni *Tăierea capului sfîntului Ioan* căzut la pămînt, în timp ce gîdele, parcă neizbutind din prima lovitură de spadă, scoate cuțitul de la brîu și îl apucă de păr ca să-i reteze capul. Irodiada privește cu încordare, iar lîngă ea o bătrînă e înfiorată de spectacol, în vreme ce paznicul închisorii, în veșmînt turcesc, arată spre groaznica măcelărire. Caravaggio a pus în opera aceasta toată forța penelului său, lucrînd cu atîta măiestrie a culorii, încît a folosit în semitente grunzul pînzei³.

¹ Se pare că tabloul acesta a fost descris de Bellori din auzite, căci personaje care se încălzesc la foc nu figurează în pictura cunoscută.

² Alof de Wignacourt a fost ales în această funcție în anul 1601. În perioada cînd s-a dus Caravaggio în Malta, se făceau mari lucrări de înfrumusețare a reședinței Marelui Magistru, fapt care a contribuit poate la decderea acestei călătorii.

³ Bellori menționează prin această frază un procedeu abil al lui Caravaggio, care folosea cu îndemnare „preparația” pînzei, adică primul strat de culoare, ca să marcheze cu ajutorul lui umbrele în zonele luminoase, și reflexele de lumină în cele întunecate. Acest procedeu a fost analizat de Denis Mahon („Burlington Magazine”, iulie 1956 și „Paragone”, mai 1956), care îl consideră nou, întîlnindu-se și în alte lucrări mai tîrzii ale lui Caravaggio (*David „Borghese”, Învierea lui Lazăr, Sf. Ana*). Tabloul de față este totodată cel mai mare din cîte se cunosc de acest pictor, care lucra în general în dimensiuni mari: are 3,61 × 5,20 m.

Marele Magistru, pe lângă că-l onorase cu crucea, i-a pus la gât un colan scump de aur și i-a dăruit doi sclavi, împreună cu alte dovezi ale prețuirii și satisfacției sale pentru ceea ce lucrase. A mai pictat tot pentru biserica San Giovanni, în capela italienilor, două semifiguri deasupra a două uși: *Magdalena* și *Sfântul Ieronim scriind*; și a mai făcut un *Sfânt Ieronim cu un craniu*, meditând asupra morții, care se află la palat.

Dar pe neașteptate, sminteala lui l-a făcut să se prăbușească din acea situație înfloritoare și să piardă bunăvoința Marelui Magistru; căci luându-se necugetat la ceartă cu un cavaler de rang înalt, a fost aruncat în temniță, copleșit de suferințe și teamă. De aceea, ca să scape, a înfruntat o mare primejdie, sărind noaptea peste zidul închisorii și a fugit pe ascuns în Sicilia, atât de repede încât n-a putut fi prins¹.

Ajuns la Siracusa, a făcut pentru biserica Santa Lucia, aflată la țărmul mării, un tablou cu sfânta, moartă, și episcopul care o binecuvîntează, iar doi oameni sapă o groapă cu lopata ca să o înmormînteze². A trecut pe urmă la Messina, pictînd pentru capucini tabloul cu *Nașterea*. A reprezentat-o pe Fecioară cu pruncul, afară, lângă coliba dărăpănată, făcută din scînduri și bîrne; sfântul Iosif stă sprijinit în toiag și cîțiva păstori se închină. A pictat pentru aceiași călugări pe *Sfântul Ieronim scriind* în carte, iar pentru Chiesa de' Ministri degli infermi, în capela familiei Lazzari, *Învierea lui Lazăr*. Acesta e susținut afară din mormînt și la glasul lui Isus desface brațele întinzînd mîna către el.

¹ Faith Ashford a publicat rezultatul cercetărilor sale în Arhivele Ordinului din Malta („Burlington Magazine”, octombrie 1935), din care rezultă că pictorul a fost primit în acest Ordin *graduum fratrum militum obedientiae nuncupatorum* în 14 iulie 1608, și a fost exclus la 1 decembrie al aceluiași an, cam la două luni după ce fugise.

² Tabloul intitulat *Înmormîntarea Sf. Lucia* e foarte sumar descris, avînd o compoziție mult mai complexă, cu personaje numeroase (e și de dimensiuni mari: 4,08 × 3,00 m). Pe marginea contractului prin care Giov. Batt. de Lazzari se angaja să construiască pe cheltulala lui capela principală a bisericii, există o însemnare din 10 iunie 1609, cum că Lazzari a predat călugărilor tabloul descris aici, făcut de Michelangelo Caravaggio. Așadar, în vara anului 1609 pictorul se afla încă în Sicilia. Documentul a fost publicat de Saccà în „Archivio Storico Messinese”, 1906–1907.

Marta plînge, Magdalena e uimită și un om își duce mîna la nas ferindu-se de duhoarea cadavrului. Tabloul este mare, iar figurile au drept fundal o peșteră; lumina cea mai tare cade asupra trupului gol al lui Lazăr și a celor care îl susțin; este prețuit în cel mai înalt grad pentru vigoarea imitației.

Dar Michele nu-și putea uita nenorocirea și teama îl gonia dintr-un loc în altul; așa încît a străbătut Sicilia, mutîndu-se de la Messina la Palermo. Aici a făcut pentru Oratoriul Compagniei San Lorenzo o altă *Naștere*, cu Fecioara care contemplă pruncul, cu sfîntul Francisc, sfîntul Laurențiu și sfîntul Iosif stînd jos, iar în văzduh un înger, luminile răspîndindu-se în noapte printre umbre. După opera aceasta, nemaia-vînd liniște să stea în Sicilia, a plecat de pe insulă din nou la Neapole, unde avea de gînd să rămînă pînă ar primi vestea că i s-a acordat iertarea, ca să se poată întoarce la Roma. Încercînd totodată să-l îmbuneze și pe Marele Magistr, i-a trimis în dar un tablou cu *Irodiada* în semifigură și capul sfîntului Ioan pe tavă.

Demersurile acestea nu i-au fost însă de nici un folos, căci oprindu-se într-o zi în ușa hanului lui Ciriglio, a fost atacat de niște oameni înarmați, care l-au maltratat și l-au rănit la față. Din care cauză, de cum i-a fost cu putință, s-a îmbarcat pe o felucă și, chinuit de dureri grozave, a pornit către Roma, căci obținuse prin intervenția cardinalului Gonzaga iertarea papei. Cînd a coborît pe țarm, straja spaniolă care aștepta pe un alt cavaler l-a arestat în locul aceuia și l-a ținut prizonier. Dar cu toate că a fost curînd pus în libertate, n-a mai dat de feluca cu care călătorise împreună cu toate lucrurile sale.

Frînt de atîta trudă și supărări, a luat-o pe țarm în toiul arșiței de vară, iar cînd a ajuns la Porto Ercole, l-au lăsat puterile și, prinzîndu-l
259 frigurile, a murit peste cîteva zile, către al

patruzecilea an al vieții, în 1609¹; an funest pentru pictură, căci ne-a răpit și pe Annibale Carracci și pe Federico Zuccari. Așa a ajuns Caravaggio să-și lase viața și oasele pe o plajă pustie. Și tocmai când la Roma i se aștepta întoarcerea, a venit pe negîndite vestea morții sale, care i-a mîhnit pe toți. Iar cavalerul Marino, bunul său prieten, și-a exprimat regretul și i-a împodobit pomenirea cu versurile următoare:

*„Michele, crud au conspirat
Spre răul tău și Moartea și Natura;
Aceasta se temea să nu rămînă
Învinsă de mîna ta cu fiecare ființă
De tine nu pictată, ci creată,
Cealaltă-ardea de ciudă,
Fiindcă cu prisosință,
Cîți oameni coasa-i secera,
Atîția chiar penelu-ți refăcea”.*

Caravaggio a adus, fără îndoială, foloase picturii, venind într-o vreme cînd pictura după natură nu se prea obișnuia, căci figurile se făceau potrivit practicii și manierei și se ținea seama mai mult de simțul frumosului decît de realitate. Așa încît el, înlăturînd din colorit orice înfrumusețare și vanitate, a înviorat tentele

¹ În lucrarea *Documenti sul Barocco in Roma*, 1920, Orbaan publica niște *Avvisi* — înștiințări papale — din care reieșea că pictorul a murit în vara anului 1610. Una este din 28 iulie, iar cealaltă din 31 iulie 1610, care spune: *A murit Michel Angelo da Caravaggio, pictor celebru, la Port'Ercole, pe cînd venea de la Neapole la Roma*. Data morții sale este precizată de documentele publicate de Roberto Longhi în *Questiti caravaggeschi*: două epigrafe cuprinse în culegerea de inscripții publicată de Marzio Milesi. Iată primul epitaf: *Mich. Ang. Merisius de Caravaggio / eques Hierosolimitanus / naturae aemulator eximius / vix. ann. XXXVI. m. IX. D. XX / moritur XVIII Julio MDCX*. Al doilea epitaf: *Michaeli Angelo Merisio Firmi F. / de Caravaggio / in picturis jam non pictori / sed naturae prope aequali / obiit in portu Herculis / e Partenope illuc se conferens / Romam repelens / XV Kal Augusti / Anno Ch. Rî MDCX / Vix. ann. XXXVI. mens IX. D. XX*. Din care se poate deduce deci că pictorul s-a născut la 28 septembrie 1573 și a murit la 18 iulie 1610. Cellalți biografi vechi ai lui Caravaggio dau doar indicații vagi cu privire la moartea pictorului, iar afirmația greșită a lui Bellori s-ar putea datora faptului că un prim *avviso* din 24. oct. 1609 aducea vestea confuză a uciderei sau rănirii grave a pictorului la Neapole, sau — conform ipotezei lui Longhi — unei modificări deliberate a datei, pentru a crea o coincidență patetică cu aceea a morții lui Annibale Carracci și Zuccari. Dăm în continuare traducerea celor două epigrafe de mai sus: (I) Michel Angelo Merigi da Caravaggio, / cavaler al Ierusalimului, / strălucit concurent al naturii, / a trăit 36 de ani, 9 luni și 20 de zile / și a murit în 18 iulie 1610. (II): Lui Michel Angelo Merigi, fiu al lui Firmo / din Caravaggio, egal în tablourile sale, nu unui pictor, / ci aproape naturii, / a murit la Porto Ercole, / unde, plecînd din Neapole, ajunsesse / pe drumul de întoarcere la Roma, / la 18 iulie 1610. / A trăit 36 de ani, 9 luni și 20 de zile.

pentru a reda sîngele și carnația, amintindu-le pictorilor de imitație. Nu se întîmpla de aceea să folosească cinabruri sau albastruri în figurile sale; și chiar dacă le va fi folosit uneori, le stingea, zicînd că erau otrava tentelor; ca să nu mai vorbim de văzduhul albastru și limpede, pe care el nu l-a pictat niciodată în tablourile sale, folosind dimpotrivă întotdeauna fundaluri și fonduri negre, și negrul la carnații, restrîngînd la cîteva zone tăria luminii. Apoi se declara atît de supus modelului, încît nu-și îngăduia de la sine nici o trăsătură de penel, zicînd că nu este a sa, ci a naturii. Disprețuind orice alt precept, considera că cea mai înaltă artă era să nu fii tributar artei.

Cu noutatea aceasta a avut atît de mult succes, încît i-a făcut pe unii cu mintea luminată și crescuți la cele mai bune școli, să-l urmeze. Așa s-a întîmplat cu Guido Reni, care atunci s-a luat întrucîtva după maniera lui și s-a arătat naturalist, cum se poate vedea în *Răstignirea* de la San Pietro alle Tre Fontane, iar după aceea, cu Giovanni Francesco da Cento¹. Pentru aceste merite Caravaggio nu prețuia pe nimeni în afară de sine însuși, declarîndu-se unic și fidel imitator al naturii.

Cu toate acestea îi lipseau multe din cele mai bune laturi ale picturii, fiindcă nu găseai la el nici invențiune, nici prestanță, nici desen sau vreo știință a picturii, de vreme ce lipsindu-i din fața ochilor modelul, mîinile și mintea îi rămîneau goale. Totuși mulți, încîntați de maniera sa, îl urmau bucuros, pentru că fără vreo învățătură sau osteneală, își găseau o cale lesnicioasă copiind după natură și redînd trupuri vulgare, lipsite de frumusețe. Odată ce Caravaggio nesocotea astfel suveranitatea artei, fiecare și-a luat tot felul de libertăți, iar de aici a decurs disprețul pentru lucrurile frumoase, negîndu-se orice autoritate artei antice și lui Rafael. Iar

¹ Cunoscut sub numele de Guercino (1591 — 1666); raporturile lui cu Caravaggio nu au putut fi directe, în ciuda afirmațiilor unor autori (Malvasia, Duchesne), avînd în vedere că la moartea lui Caravaggio el avea doar 20 de ani.

datorită comodității de a lucra după model și de a reda un cap după natură, au abandonat obiceiul atât de propriu pictorilor de a reprezenta scene întregi, deprinzându-se cu semifigurele, care înainte nu se prea foloseau.

A început atunci imitarea lucrurilor josnice, căutându-se urâciunile și diformitățile, cum fac câte unii cu stăruință: dacă au de pictat o armură, o aleg pe cea mai ruginită; dacă e un vas, nu-l fac întreg, ci spart sau ciobit la gură, veșmintele zugrăvite de ei sînt ciorapii, nădragii și scufiile, iar cînd redau corpurile, stăruie cu toată atenția asupra zbîrciturilor și a cusurilor pielii sau ale contururilor, făcînd degetele noduroase și membrele pocite de beteșuguri.

Din pricina acestor lucruri Caravaggio a întâmpinat neplăceri, tablourile fiindu-i scoase de pe altare, așa cum am povestit că s-a întîmplat la San Luigi. Aceeași soartă a avut-o și *Adormirea Maicii Domnului* din Santa Maria della Scala, înlăturată pentru că imitase prea îndeaproape trupul umflat al unei moarte¹. Un alt tablou cu *Sfînta Ana* a fost și el scos de la unul dintre altarele mici din Bazilica vaticană, fiindcă o reprezentase grosolan pe Fecioară, cu copilul Isus gol de tot, așa cum se vede la vila Borghese. La Santo Agostino² e scoasă în evidență urîtenia picioarelor pelerinului, iar la Neapole, în *Cele șapte fapte bune ale milosteniei*, este un personaj care bea ridicînd damigeana și lasă în mod dezgustător să-i curgă vinul în gura căscată. În *Cina de la Emaus*, pe lîngă figurile rustice ale celor doi apostoli și ale lui Cristos, reprezentat tînăr și fără barbă, este de față și hangiul cu scufia în cap, iar pe masă se află un coșuleț cu struguri, smochine, rodii, nepotrivite cu anotimpul.

¹ Mancini spune că tabloul a fost înlăturat pentru că pictorul folosisese drept model o prostituată, pe cînd Baglione dă același motiv ca și Bellori. În urma acestui refuz, tabloul a fost cumpărat de ducele de Mantova, la sfatul lui Rubens (documente publicate de L. Venturi în „L'Arte”, 1910, și în *Correspondența lui Rubens*, vol. I). Din scrisori reiese că ambasadorul Mantovei a fost constrîns de admirația dezlănțuită a publicului din Roma să lase tabloul expus timp de o săptămînă înainte de a-l expedia ducelui.

² Cunoscut sub titlul *Madonna dei palafrenieri*.

Așadar, după cum unele buruieni produc leacuri salvatoare dar și otrăvuri foarte primejdioase, Caravaggio, deși în unele privințe a adus foloase, a fost totuși foarte dăunător și a dat peste cap toate podoabele și bunele rînduiri ale picturii. Este drept că pictorii abătuți de la imitarea naturii aveau nevoie de cineva care să-i readucă pe calea cea bună¹; dar așa cum, cînd fugi de o extremă e lesne să cazi în cealaltă, tot așa, depărtîndu-se de manieră ca să se apropie de natură, ei s-au despărțit cu totul de artă, rămînînd rătăciți în beznă și eroare, pînă cînd a venit Annibale Carracci să le lumineze mintea și să redea imitației frumusețea.

Aceste trăsături ale lui Caravaggio se potrivește cu fizionomia și înfățișarea sa : avea pielea negricioasă și ochii întunecați, părul și sprîncenele negre, și în mod firesc așa i-a fost și pictura. Prima manieră, cu un colorit suav și pur, a fost cea mai bună, atingînd cu ea culmea meritului și arătîndu-se cu mare succes un excelent pictor lombard. Dar pe urmă a trecut la cea întunecată, împins de temperamentul său, fiind și în purtări posomorît și certăreț. De aceea a trebuit să plece din Milano și din patria sa, pe urmă să fugă din Roma și din Malta, să se ascundă prin Sicilia, să dea de bucluc la Neapole și să moară ca un nenorocit pe un țărm de mare. Să mai notăm și felul în care umbla îmbrăcat, folosind stofe și catifele scumpe, dar cînd puneă o haină pe el n-o mai scotea pînă ce nu se zdrențuia de tot. De curățenie nici nu se sinchisea ; ani de zile a mîncat pe pînza unui portret, folosind-o drept față de masă și la prînz și seara.

Coloritul său este apreciat oriunde e prețuită pictura. Tabloul cu *Sfîntul Sebastian* și doi călăi

¹ În notele marginale la cartea lui Baglione, Bellori nota : *Caravaggio este vrednic de multă laudă pentru că s-a apucat să imite natura împotriva obiceiului general de pe atunci de a imita pictura altui artist. Era mic de statură și urît la față. Aceste aprecieri pozitive erau notate după comentariile răuvoitoare ale lui Baglione cu privire la tablourile lui Caravaggio din capela Contarelli. Bellori notase pe margine : Baglione Bestia. Trebuie să menționăm însă că Baglione, pictor contemporan cu Caravaggio, intentase în 1603 un proces împotriva lui și a altor pictori pentru că îi defăimau operele, fapt care s-a resimțit apoi în biografiile scrise de el.*

care îi leagă mâinile la spate¹, dintre cele mai bune opere ale sale, a fost dus la Paris. Conte de Benavente, fost vicerege la Neapole, a dus în Spania *Răstignirea sfântului Andrei*, iar contele de Villa Mediana a avut un *David* în semi-figură, și portretul unui *Tînăr cu o floare de portocal în mînă*. La Anvers se află în biserica Dominicanilor tabloul cu *Rosario*², operă care aduce mare faimă penelului său. La Roma se consideră că sînt de mîna lui, *Jupiter*, *Neptun* și *Pluto*, în Vila din grădina Ludovisi la Porta Pinciana, care a fost a cardinalului del Monte. Acesta, ocupîndu-se cu medicamentele chimice, și-a împodobit încăperea distileriei, asociind acești zei cu elementele, cu globul lumii în mijlocul lor. După cît se spune, Caravaggio, știindu-se bîrfit că nu se pricepe nici la planuri nici la perspectivă, și-a dat toată silința să situeze corpurile văzute de jos în sus, vrînd să se ia la întrecere cu racursiurile cele mai dificile. Dar ce e drept, acești zei nu au înfățișarea lor proprie și sînt pictați în ulei pe boltă, căci Michele nu a atins niciodată penelul pentru frescă, după cum și urmașii săi recurg totdeauna la comoditatea culorilor de ulei ca să reprezinte modelul.

Au fost destui care i-au imitat maniera pictînd după natură, numiți de aceea Naturaliști. Vom nota cîțiva dintre ei care sînt mai cunoscuți.

Bartolomeo Manfredi³, mantovan, nu a fost un simplu imitator, ci s-a transformat în Caravaggio, căci cînd picta părea că privește modelul cu ochii acestuia. Folosea aceleași mijloace și lucra în tente întunecate, dar cu o oarecare grijă și cu mai multă prospețime. A preferat și el semifigurile, cu care obișnuia să-și compună scenele. În casa familiei Verospi din

¹ Roberto Longhi, analizînd copia tabloului existentă la Roma (originalul e necunoscut), afirmă că descrierea lui Bellori nu este prea exactă, căci săgeata înfiptă în tors arată că scena se petrece după martiriu. Deci cele două personaje nu sînt călăii care îi leagă mîinile, ci servitorii ploasei Lucina, care îl dezleagă, fapt dovedit și de atitudinea lor grijulie. (*Sui margini caravaggeschi*, în „Paragone”, septembrie 1951).

² De fapt, *Madonna del Rosario*, (*Fecioara cu mătîniile*) numit astfel pentru că Fecioara arată către un șirag de mătîni.

³ Originar din Ustiano, în provincia Mantova (1580—1620).

Roma se află tabloul cu *Isus gonind zarafii din templu*, unde a redat câteva capete cât se poate de naturale, printre care unul temător să nu-și piardă banii, ține mîna pe ei. Apoi un tablou cu slujnica arătîndu-l pe *Sfîntul Petru* unui om care joacă zaruri și se întoarce să vadă. Manfredi a mai pictat și alte semifiguri pentru ducele de Toscana, și a murit la Roma fără să fi lăsat opere publice¹.

Carlo Saracino², venețian, s-a apropiat la Roma de Caravaggio, dar avea un colorit mai puțin întunecat. Cele mai bune lucrări ale sale sînt: la Sant'Adriano tabloul cu *Sfîntul Raimondo predicînd necredincioșilor*; în Chiesa dell' Anima, *Sfîntul Bennone episcop*, căruia i se aduc cheile găsite în pește; și *Sfîntul Albert episcop atacat de ucigași*, cu unul în armură care îl împinge cu o mîna, ducînd-o pe cealaltă înapoi ca să-l lovească cu spada.

Carlo avea obiceiul să introducă în compozițiile sale eunuci, capete rase și fără barbă, imitîndu-și maestrul nu numai în pictură, ci și în alte lucruri. Și cum Caravaggio avea un cîine negru numit Barbone, dresat să facă giumbușlucuri, și-a găsit și el unul la fel, și, zicîndu-i tot Barbone, îl lua cu el la întruniri ca să-și distreze prietenii.

Giuseppe Ribera din Valencia, zis Spagnoletto³, atras de spiritul creației lui Cara-

¹ Aceasta e una din dificultățile majore în distingerea caravaggiștilor, care au făcut în general numai lucrări particulare și nesemnate. Problema e discutată de Roberto Longhi în articolul din „L'Arte”, 1913. Încă din 1893 Adolfo Venturi a căutat să caracterizeze pe caravaggiști menționați de Bellori, spunînd despre Manfredi că era specializat în scene cu jucători și asasini.

² Saraceni, zis Carlo Veneziano (1580—1620), a venit la Roma în primii ani ai secolului al XVII-lea. În ciuda apropierei sale de pictura lui Caravaggio, coloritul său rămîne mai luminos datorită influenței artistice din patria lui.

³ Jusepe Ribera, de origine spaniol, născut la Játiba în 1588, a fost mai întîi elevul lui Francesco Ribalta la Valencia, unde venise ca să studieze literele. După ce a stat o vreme la Roma și Parma, trăind ignorat și în sărăcie, s-a stabilit la Neapole prin 1616, unde a rămas pînă la moarte în 1652, devenind pictorul cel mai apreciat din acel oraș. Viceregele l-a numit pictorul lui particular, oferindu-i locuință la palat, unde Ribera a dus un trai fastuos. În jurul lui s-au format așa-numitele *fazioni di pittori*, organizate pentru a zădărnici încercările pictorilor rivali și străini de oraș de a se impune, artiștii locali recurgînd în acest scop la orice mijloace. În felul acesta au izbutit să alunge din Neapole nu numai pe Domenichino, ci și pe Guldo Reni și Giuseppe d'Arpino, după cum va spune Bellori însuși în alt loc.

vaggio, a început și el să imite după natură, pictînd semifiguri. Apoi s-a mutat la Neapole, unde a izbutit să se afirme și a făcut multe tablouri pentru viceregii de acolo, care le-au trimis în Spania. A ajuns foarte bogat, trăind cu o nobilă strălucire în orașul acela, unde locuia la palat împreună cu familia lui. A pictat în ulei la San Martino *Profeții* în arcurile de sus, iar pentru altarul din sacristie tabloul cu *Înălțarea Fecioarei*.

N-a vrut cu nici un preț să recunoască talentul de pictor al lui Domenichino, și cu trecerea pe care o avea pe lângă vicerege i-a pricinuit mari neplăceri, spunînd că nu știa să picteze. După ce a murit Domenichino, i s-a dat, în sfîrșit, tabloul cel mare din capela del Tesoro, cu *Miracolul sfîntului Gennaro ieșind din cuptorul încins*. Au rămas de mîna lui niște gravuri în acvaforte: *Sfîntul Ieronim*, *Martiriul sfîntului Bartolomeu* și o *Bacanală*, din care va fi ușor să i se vadă talentul și priceperea.

V a l e n t i n o, de fel din Brie¹, localitate aflată nu departe de Paris, a venit la Roma și a urmat stilul lui Caravaggio, cu o manieră viguroasă și cu tente întunecate. I-a întrecut pe toți ceilalți naturaliști în dispunerea figurilor și a lucrat cu pricepere. Era însă și el înclinat spre scene bizare, cu jucători, muzicanți și țigani. A trecut apoi la subiecte religioase și sub papa Urban al VIII-lea i s-a dat să facă unul din tablourile mici de la Vatican, cu *Martiriul sfinților Processo și Martiniano*. A mai pictat și alte figuri bune.

G h e r a r d o H o n t h o r s t², născut la Utrecht, a venit la Roma cînd înflorea maniera lui Carava-

¹ Valentin de Boulogne (sau Boullogne, sau Boullongne), născut la Coullommiers, reglunea Brie, în 1594, era fiul unui pictor de origine italiană. A venit la Roma prin 1612, unde s-a împrietenit cu Vouet și Poussin. A murit la Roma în 1632.

Gerrit von Honthorst, zis Gherardo della Notte (1590—1656), din pricina predilecției sale pentru scenele nocturne. A stat în Italia între 1610—1622, fiind protejat la Roma de cardinalul Scipione Borghese și de marchizul V. Giustiniani.

ggio ; de la vigoarea tentelor întunecate ale acestuia a trecut la imitarea nopților în lumina focului. De mîna lui Gherardo se poate vedea în biserica S. Maria della Scala *Martiriul sfîntului Ioan Botezătorul*, îngenuncheat și cu mîinile împreunate, așteptînd lovitura călăului, care ridică sabia ca să-i reteze capul. Toate figurile sînt admirabil luminate în noapte de torța pe care o ține o bătrîină cu brațul întins, și care luminează umărul gol al sfîntului și pieptul cu mantia roșie, iar prin reverberația și forța luminii se colorează în roșu și fața încrețită a bătrînei. Lîngă ea se află fiica Irodiadei, într-un frumos veșmînt de dans, grațios și scurt, cu tava sprijinită de șold.

Viața lui
PETER PAUL RUBENS
pictor din Anvers



PETRO PAOLO RUBENS



Cît de mult era prețuită pictura în antichitate. Une-o dovedesc onorurile ce i se confereau de către regi și republici¹, precum și încuviințarea multimilor, care întotdeauna au admirat-o și au răsplătit-o socotind-o un lucru divin. De aceea atenienii, cei mai învățați dintre toți înțelepții Greciei, au rînduit-o prin lege între artele liberale, ea fiind legată de științe și de cele mai docte discipline. În secolele moderne artiștii noștri n-au fost lipsiți de iscusință și nici de faimă pentru operele lor, care și acum trezesc uimirea, iar pictura își păstrează numele onorat de artă liberă, bucurîndu-se de înalta prețuire a principilor și a națiunilor. Cu toate acestea, fiind practică de mulți care nu-și folosesc mintea ci doar mîna în meșteșugul lor, în vederea unui cîștig murdar, ea a ajuns din cauza disprețului față de aceștia să fie socotită drept o îndeletnicire mecanică și nedemnă, spre dauna minților alese care se străduiesc să-și perpetueze numele prin ea.

Răul acesta, obișnuit în Italia și în alte regiuni, bîntuia și în Flandra, cînd în orașul Anvers s-a

¹ Bellori reproduce aici cuvintele cu care își începe Pliniu cartea despre pictură. Restul paragrafului este o parafrază după același autor, care explică cum pictura a fost socotită de la început o artă liberală, adică exercitată de oameni liberi și aleși, nu de mîini servile. (*Nat. hist.* XXXV)

văzut scînteind o lumină care a înnobilit pictura datorită lui Peter Paul Rubens, născut în acel oraș¹, dintr-o familie cumsecade și foarte respectată. A venit pe lume în ziua de 28 iunie a anului 1577 și, crescut cu purtări frumoase și cu învățătură², a putut să profite de ele încă din primii ani, fiind cumpatat din fire și neîncălinat către plăcerile tinereții.

S-a întîmplat să se afle atunci la Anvers Otto van Veen din Leiden, pictor al prințului de Parma și apoi al arhiducelui Albert, care a făcut Cina cea de taină aflată în catedrala aceluia oraș; și învățînd Rubens cu el din primii ani ai tinereții³ să deseneze pentru plăcerea lui, a prins mare dragoste pentru imitație. Neputîndu-se împotrivi puternicei sale înclinații, s-a dedat cu totul acestui studiu, care la el părea un har ceresc. A trecut neîntîrziat de la desen la culoare, nu din cauza obiceiului răspîndit printre tinerii din Flandra, care se apucă iute să picteze, ci din impulsul talentului său.

Plecînd în Italia, s-a oprit la curtea ducelui Vincenzo din Mantova⁴, unde a făcut portretele acelor principii, la vîrsta de douăzeci de ani. Pe urmă s-a dus la Roma⁵, unde în acea vreme mai erau de făcut tablourile în ulei din biserica Santa Croce in Gerusalemme, în capela Santa

¹ De fapt pictorul s-a născut în orașul Siegen, unde se stabiliseră părinții lui în 1573. Deoarece tatăl său, magistrat municipal, a avut domiciliu forțat în această localitate după cîțiva ani de închisoare, familia a preferat ulterior să escamoteze existența acestui episod, specificînd în acte că petrecuseră anii respectivi la Colonia, unde se mutaseră după aceea. Abia la moartea tatălui, în 1587, micul Rubens se mută împreună cu mama lui la Anvers, de unde îi goniseră în 1568 persecuțiile religioase. Eroarea lui Bellori este astfel explicabilă, mai cu seamă că educația și opera lui Rubens erau legate de Anvers, ba mai mult chiar, diploma de înnobilitare acordată pictorului în 1630 de Carol I menționa că era născut la Anvers.

² Menționăm pe scurt că Rubens beneficiase de o atmosferă intelectuală în sinul familiei, tatăl fiind doctor în drept cu studii la Pavia, iar mama, Maria Pypelinc, reputată pentru distincția ei.

³ Bellori menționează aici doar pe profesorul cel mai important al lui Rubens, care nu a fost însă singurul. În primii ani ai tinereții, adică începînd din 1591, el a lucrat întîi sub îndrumarea lui Tobie Verhaecht, apoi sub aceea a lui Adam van Noort, și abia din 1594 sub a lui Otto Vaenius, sau Van Veen, venit la Anvers în 1593.

⁴ Rubens a plecat în Italia în anul 1600, stabilîndu-se foarte curînd la curtea lui Vincenzo Gonzaga de Mantova, în slujba cărui a rămas pînă la întoarcerea sa în patrie.

⁵ Rubens este trimis chiar de duce la Roma în 1601 pentru a-și perfecționa studiile, rămînînd acolo aproape un an.

Elena restaurată de cardinalul titular al acelei biserici, Albert de Austria¹. I s-a dat lui Rubens să picteze pentru altarul din mijloc pe *Sfânta Elena cu crucea*, iar pentru cele două laterale *Încununarea cu spini* și *Răstignirea Domnului*², opere prin care a dovedit experiență în pictura după natură.

Plecând apoi la Veneția să studieze, a rămas acolo o vreme, îndreptându-și toată atenția asupra lui Tițian și a lui Paolo Veronese. Întors la Roma, a pictat în biserică cea nouă a congregației Oratorio tabloul de pe altarul principal³ cu *Fecioara adorată de îngeri*, iar pe laturile corului alte două tablouri mari cu câțiva sfinți în picioare, între care minunat de frumoase sînt figurile sfîntului Grigore papă și sfîntului Mauro martir în haine de oștean, executate sub influența lui Paolo Veronese. Prima versiune a acestei opere se află la abația Sfîntul Mihail din Anvers, unde a dus-o Rubens cînd s-a înapoiat în Flandra⁴.

De la Roma a plecat la Genova, unde a stat mai multă vreme decît oriunde în Italia. În Biserica Gesù a făcut tabloul de pe altarul principal cu *Circumciziunea*⁵, și celălalt cu *Sfîntul Ignățiu vindecînd bolnavi și schilozi*. A pictat diferite tablouri și portrete pentru seniorii genovezi; *Hercule și Iole* și *Adonis mort în brațele Venerei* pentru seniorul Giov. Vincenzo Imperiale. Aici s-a ocupat și de arhitectură, desenînd palatele din Genova și unele biserici și făcînd după ele planuri, relieveuri și profile cu secțiuni

¹ La acea dată arhiducele Albert ieșise din rîndurile ecleziastice și era guvernatorul Țărilor de Jos, dar pentru a-i dovedi papei atașamentul față de biserică catolică, a întreprins aceste lucrări la bazilica de care fusese legat titlul său de cardinal.

² De fapt *Ridicarea crucii* pe care era răstignit Cristos.

³ Lucrările menționate aici de Bellori ca fiind executate de Rubens înainte de plecarea lui la Genova au fost de fapt terminate după aceea, în 1607–1608, cînd el a revenit din nou la Roma.

⁴ În prima versiune personajele celor trei tablouri erau reunite în unul singur. Foarte mulțumit de pictură, Rubens a ținut să o retragă, pentru că, din pricina ferestrelor care o încadrau, nu se puteau distinge formele și culorile. Preoții au fost de acord să renunțe la tablou, în schimbul celorlalte pe care le-a executat în 1608, înainte de întoarcerea lui în Flandra.

⁵ Puyvelde afirmă că acest tablou a fost făcut pentru biserică S. Ambrogio (nu Gesù) din Genova, la cererea lui Niccolò Pallavicini.

interioare din diferite unghiuri și cu reprezentarea măsurilor elementelor, așa cum le-a publicat pe urmă într-o carte la Anvers în anul 1622, cu scopul, cum spune el, de a elimina din Flandra arhitectura barbară și a introduce frumoasa formă italiană¹.

Întorcându-se în patrie² foarte învățat în ale picturii, și-a sporit prin operele făcute buna reputație care începuse să se încetățenească în Flandra, de unde puțin câte puțin renumele său s-a răspândit pretutindeni. Era chemat de cei mai mari suverani din Europa, spre marea faimă a artei penelului, căruia el îi aducea strălucire la Curți prin știința sa și prin noblețea purtărilor, așa cum vom arăta după ce vom fi indicat lucrările făcute în Flandra.

Printre primele opere pictate la Anvers se află în biserica Burgh³ retablul cu *Răstignirea*, și Mariile pe tăbliile laterale. La Sfântul Dominic⁴, pe altarul Euharistiei, *Cei patru Doctori ai bisericii* vorbind despre pâinea sfințită. A făcut apoi la Catedrală tripticul cu *Coborîrea lui Isus de pe cruce* și scenele de pe tăbliile laterale, *Vizitația* și *Purificarea*⁵, iar pe dosul lor, *Sfântul Cristofor*, figură mare, cu copilul pe umeri. După care canonicii Catedralei l-au ales pentru tabloul din cor cu *Înălțarea Fecioarei*, ridicată în slavă cu brațele desfăcute, în timp ce jos apostolii o privesc, iar unii dintre ei ridică piatra de pe mormînt și alții admiră cu Mariile

¹ Cartea amintită se intitulează *Palate din Genova*, cuprinzînd planurile și fațadele a 12 palate, gravate de Nicolas Ryckemans. Cîrînd după aceea, Rubens a publicat și a doua parte a lucrării, cu alte 19 palate și 4 biserici din același oraș. O parte din aceste planuri fuseseră făcute de Galeazzo Alessi între 1550 și 1572. În scurta prefață la aceste planșe, Rubens afirmă că a adunat și a publicat planurile din motivul arătat al lui Bellori, dar nu pentru a introduce frumoasa formă italiană în genere, ci aceea a construcțiilor genoveze în special, care fiind mai mici și mai puțin somptuoase, puteau servi drept model locuințelor de gentilomi flamanzi, pictorul însuși construindu-și casa în acest stil.

² Rubens a plecat din Roma la 28 octombrie 1608, nouă zile după moartea mamei sale la Anvers.

³ De fapt biserica Sainte-Walburge, care inițial se numise Biserica Burgului, deoarece era situată în incinta vechiului burg. Tabloul reprezintă tot o *Ridicare a crucii*, cu Cristos răstignit pe ea.

⁴ Biserica dominicanilor, azi Sf. Pavel. Tabloul e cunoscut sub titlul *Disputa sfintei împărțiri*.

⁵ Pictura e cunoscută sub titlul de *Prezentarea la templu*.

trandafirii și florile¹. În această lucrare Rubens a dovedit toate calitățile unui pictor excelent, ea fiind socotită printre cele mai bune făcute de mîna lui, drept care i-a sporit și mai mult faima.

A pictat apoi o altă *Înălțare a Fecioarei* în biserica iezuiților, iar pentru altarul principal două tablouri mari, care de obicei se mută unul în locul altuia în anumite perioade ale anului. Unul cu *Sfîntul Ignățiu*, care după celebrarea liturghiei alungă duhurile rele din posedăți. A reprezentat o femeie apucată de furii, zbătîndu-se să scape din mîinile celor care o țin, și un om gol zvîrcolindu-se la pămînt în timp ce demonii îl părăsesc, iar alții îl imploră pe sfînt. În celălalt tablou l-a pictat pe *Sfîntul Francisc Xavier* predicînd indienilor idolatri și dovedind puterea credinței prin miracole: se vede un om săpînd cu lopata pămîntul din care iese un mort gata să se desprindă din lîntoliu, iar un altul înviat, stînd deasupra mormîntului, se uită la sfînt care binecuvîntează, în timp ce mulți alții se apropie să-l vadă; în văzduh apar Religia și Credința cu potirul, crucea și alte sfinte taine, adunîndu-se feluriți bolnavi ca să fie vindecați. În casetoanele plafonului se află diferite tablouri în ulei cu scene din viața lui Isus și a Fecioarei².

A făcut pe urmă pentru biserica franciscanilor tabloul cu *Isus răstignit între cei doi tâlhari* și Longin călare împungîndu-l cu sulița; aici

¹ Bellori face aici o confuzie, căci descrierea tabloului corespunde unei alte *Înălțări*, pictată de Rubens mai înainte pentru biserica Notre Dame de la Chapelle din Bruxelles și terminată în anul 1618, cînd abia începeau tratativele pentru lucrarea de la Catedrală, terminată în 1626. În afară de detaliile care diferă, în tabloul de la Anvers apare și figura lui Cristos, care lipsește în cel descris de Bellori.

² Din spusele lui Bellori nu rezultă toată amploarea comenzii pe care a avut-o Rubens pentru această nouă și fastuoasă biserică a Iezuiților. Conform contractului încheiat în 1620, Rubens a executat pe lingă cele trei tablouri descrise, încă 39 de picturi pentru plafonul navelor laterale. Acestea nu reprezintă doar scene din viața lui Isus și a Fecioarei, cum afirmă Bellori; erau 9 cu subiecte din Vechiul Testament, 9 din Noul Testament, cel 4 Părinți ai Bisericii bizantine și cei 4 ai celei latine, 7 sfinți și restul sfinți protectori ai monarhilor. În afara primelor trei, toate cele 39 au dispărut în incendiul din 1718, păstrîndu-se prin diverse muzee doar 16 schițe de mîna lui Rubens, copii în acuarelă după 36 din ele, de Jacques de Wit și gravate de Jean Punt, iar o alta a întregii serii pictată de un oarecare Muller din Dresda. Lucrarea a fost terminată în 1621, cînd s-a sfințit biserica.

apare zbuciumul Magdalenei, care întinde brațele vrînd parcă să oprească lovitura, în timp ce la piciorul crucii Fecioara își pierde cunoștința între Marii și sfîntul Ioan. La Sfîntul Mihail a pictat pentru altarul principal *Închinarea Magilor*, iar la Sfîntul Augustin¹ tabloul cu *Fecioara, sfîntul Sebastian și alți cîțiva sfinți*; în biserica Sfîntul Francisc a închipuit sfîntul pe moarte, care stingîndu-se pe pămînt, pare să reînvie în cer². La abația Sfîntul Amante³ se află de mîna lui Rubens *Lapidarea sfîntului Ștefan*, înconjurat de cei ce îl lovesc cu pietre, în timp ce unul dintre aceștia, aruncînd piatra cu mîna, îl lovește și cu piciorul și îl doboară la pămînt. Rănit la frunte, sfîntul se încovoae și cade cu ochii la cer, unde prin spărtura unui nor privește spre Tatăl ceresc și Isus Cristos, iar îngerii îi aduc cununi și frunze de palmier; pe tăbliile laterale sînt pictate figuri ale aceluiași subiect.

Pe lîngă aceste lucrări aflate la Anvers, Rubens a mai pictat pentru capucinii din Bruxelles o admirabilă *Pietă*, cu Mîntuitorul mort așezat pe piatra mormîntului într-o peșteră și susținut din spate de Fecioară, care își îndreaptă privirea îndurerată spre cer; alături sînt doi îngeri, unul desface lințoliul și arată rana din coastă, celălalt ține sulița, arătînd fierul pătat de sînge. La picioarele lui Isus plînge Magdalena cu două cuie în mînă; alte două sînt pe jos împreună cu cununa de spini și inscripția de pe cruce, iar sfîntul Francisc meditează asupra patimilor. Această scenă primește lumină prin gura peșterii, unde pe fundalul ei se desprind cei doi îngeri, iar lumina cea mai tare se răsfrînge asupra trupului Domnului, cu un efect foarte potrivit și natural.

În biserica dominicanilor din același oraș, în capela del Rosario a spaniolilor, se află *Fecioara*

¹ Biserica augustinienilor.

² Tabloul reprezintă, mai exact, *Ultima împărtășanie a sfîntului Francisc*, și a fost pictat înaintea celor amintite anterior, prin 1619. Biserica este cea a mînăstirii franciscane din Anvers.

³ De fapt S. Amand; este vorba de un triptic, panourile laterale reprezentînd predica și înmormîntarea sfîntului.

cu pruncul în slavă și sfinții Dominic, Francisc, Ecaterina și alți sfinți; dedesubt, regele Filip al IV-lea, cu arhiducii în genuncheați. Socotit de asemenea printre cele mai bune opere ale lui Rubens este și tripticul din biserica Sfântul Nicolae, cu *Iov chinuit de demoni* care aruncă asupra-i făclii și șerpi, pe când sfântul, stînd pe fînul din staul, ridică brațele spre cer; lîngă el, soția îl ceartă și îl îndeamnă să se răzvrătească împotriva lui Dumnezeu. Pe tăbliile laterale se află alte scene cu același personaj¹. În biserica Capelei este de mîna sa *Martiriul sfîntului Laurențiu*, împins de călău pe grătar; în spate un om în armură îl trage de umeri, iar în față un preot îi arată statuia lui Jupiter. În această compoziție întreaga tărie a luminii cade pe trupul gol al sfîntului și pe un călău care toarnă cărbuni sub grătar, soldații și străjerul călare rămînînd mai în umbră; în văzduh îngerul aduce cununa și frunza de palmier.

În Domul din Gand se află tabloul cu *Sfîntul Sebastian*, iar la Lille, în biserica iezuiților, cel cu *Sfîntul arhanghel Mihail*, executat cu fan-tezie, spirit și penel fericit. Mihail ține în mînă scutul strălucitor cu numele lui Dumnezeu, iar cu dreapta aruncă trăznetul, prăvălind din cer pe Lucifer cu ceilalți rebeli în flăcările iadului. Mai sînt și alți îngeri care lovesc cu lancea și trăznetul demonii cu chipuri monstruoase de fiare, ca rezultat al frumuseții lor pierdute.

La sfîrșitul anului 1620, regina-mamă Maria de Medici întorcîndu-se la Paris după împăcarea cu regele Ludovic, fiul său, și-a pus în gînd să împodobească Palatul Luxemburg recent construit și, printre altele, să pună să se picteze Galeria. În acest scop, datorită faimei de care se bucura în Franța, a fost chemat Rubens, care a plecat la Paris², unde i s-a arătat multă cinstire

¹ Pictura a fost distrusă în bombardamentul suferit de orașul Bruxelles în 1695.

² În ianuarie 1622. Era o comandă foarte mare, pe care a terminat-o în 1625, căci — scria el — *firea mea este de așa natură încît nici o lucrare, oricît ar fi de mare în cantitate și în diversitatea subiectelor, nu mi-a înfrînt curajul.* (Scrisoare din 13 septembrie 1621 către William Trumbull).

și dărnicie. Subiectul era viața acestei regine, soția lui Henric al IV-lea, de la naștere pînă la împăcarea cu fiul său și revenirea de la Blois unde se retrăsese. Galeria fiind astfel construită încît are vedere spre grădină și de o parte și de alta, cu zece ferestre pe fiecare latură, Rubens a plasat scenele în spațiile dintre ele, în total 21 de tablouri în ulei, înalte de douăsprezece picioare și late de nouă¹; adică zece tablouri pe fiecare latură și unul la capăt, pe care le-a pictat la Anvers, compunînd invențiuni poetice potrivite cu măreția reginei².

IMAGINI ALE REGINEI MARIA, SOȚIA REGELUI HENRIC AL IV-LEA, PICTATE ÎN GALERIA DE LA LUXEMBURG ³

1. A închipuit Parcele torcînd viața reginei sub constelația regească și norocoasă a lui Jupiter mîngîiat de Junona, care asistă alături de el ca să protejeze nașterea. Două dintre ele sînt așezate în văzduh, pe nori, iar a treia se află pe pămînt, aducînd firul nobilei vieți.

2. A reprezentat-o apoi pe Lucina⁴ goală, care de pe un nor luminează noaptea cu o faclă și dăruiește rodul nașterii, pe care a ușurat-o, unei femei încununată cu turnuri, care este orașul Florența; aceasta primește în brațe copila, admirînd destinul regesc și norocul cel bun al infantei, reprezentat sus de un copil cu sceptrul, coroana și cornul abundenței. În față e întruchi-

¹ Max Rooses menționează că deoarece piciorul, ca unitate de măsură, varia în acea epocă de la o țară la alta și chiar de la un oraș la altul, prietenul lui Rubens, Nicolas Peiresc, a avut precauția să-i comunice lungimea exactă a piciorului francez prin intermediul unei țesături neelastice.

² Este evident că alegerea subiectelor a constituit o problemă spinoasă, avînd în vedere firea autoritară și egoistă a Mariei de Medici și necurmatele conflicte cu fostul ei soț și cu Ludovic al XIII-lea, fiul ei. De aceea, artistul se plîngea prietenului său Peiresc (13 mai 1625): *Cred că, dacă în locul programului stabilit de Curte s-ar fi lăsat în grija mea alegerea subiectelor, n-ar mai fi fost de temut nici scandaluri, nici comentarii echivoce: lucru de care cardinalul [Richelieu] și-a dat seama puțin prea tîrziu.*

³ În 1802, cînd s-a demolat galeria, tablourile au fost transportate la Luvru, palatul devenind sediul Senatului.

⁴ Zeiță a luminii, care patrona nașterile, fapt pentru care romanii acordau acest nume și Junonei sau Dianei.

pat riul Arno cu leul casei de Medici, iar din apele sale se ivește un *pullo*, pe cînd altul ține scutul cu crinul, emblema orașului Florența, iar alții, deasupra, răspîndesc flori, dominați din cer de Săgetător, răsărit la naștere.

3. A pictat pe urmă educația reginei : Minerva o învață pe copila regală să citească ; în dreapta se află Armonia întruchipată de un personaj care cîntă la violoncel, în stînga sînt cele trei Grații, dintre care una ține o coroană ca să i-o dea reginei, pe cînd din cer coboară Mercur să-i aducă elocința ; pe jos sînt instrumente ale artelor liberale. Fundalul acestor figuri este o peșteră, cu o deschizătură deasupra, prin care curge apă și cade lumina pe cele trei Grații, însuflețindu-le nuditatea. Dar umbra nu ascunde frumusețea chipului reginei, reflexele lăsînd să transpară grația și voioșia înfățișării.

4. Următorul tablou reprezintă căsătoria regală¹ cu Henric al IV-lea : un amoraș plutind în văzduh îi arată portretul reginei. Regele strălucește în armura de oțel tivită cu aur și, biruitor, își îmblînzește sufletul războinic în fața regeștii lui soațe pe care i-o arată Amor. Îl urmează Franța, îndemnîndu-l, iar deasupra, pe un nor, șade Jupiter lîngă Junona, cu vulturul și carul cu păuni însoțiți de amorași. La picioarele regelui sînt doi amorași, unul cu coiful, celălalt cu scutul.

5. Urmează apoi cununia celebrată la Florența de mareșalul de Bellegarde², trimis de rege în numele său. Înfațișarea reginei e încîntătoare, în rochie albă brodată cu aur, cu un văl pe cap ; este urmată de Himeneu, care cu o mîină ține facla, iar cu cealaltă ridică trena lungă a mantiei. În mijloc se află cardinalul legat Pietro Aldobrandini, nepot al papei, care în veșmînt sacerdotal și cu mitră, ține în fața altarului mîina

¹ În orig. *li Reggi sponsali* ; de fapt este vorba de Henric al IV-lea primind portretul Mariei de Medici înainte de căsătorie.

² Tabloul reprezintă cununia prin procură, celebrată la 5 octombrie 1600, la care Rubens fusese de față ca pictor al ducelui de Mantova, cumnatul Mariei de Medici.

reginei; din partea opusă mareșalul îi pune inelul în deget, urmat de monseniorul de Sillery și de nobili francezi, regina fiind servită de marea ducesă și de alte doamne de vază; toți poartă veșminte potrivite rangului lor.

6. Se vede apoi debarcarea în portul Marsilia, cu Franța și episcopul veniți să o întâmpine pe regină sub baldachin, pe un pod de bărci bogat împodobit. În văzduh plutește Faima, vestind mulțimilor cu trîmbița sosirea ei, iar Triton, în mare, sună din ghioc lângă Neptun și Sirene. În port se află galerele papei, ale Florenței și ale Maltei, unde, pe cea mai bogată în aurării, se zărește un cavaler îmbrăcat în negru, cu crucea albă, iar salvele de tun brăzdează cerul cu fulgere sărbătorești.

7. Urmează întâlnirea din orașul Lyon, cu apariția regescului mire așezat pe un nor în cerul senin, în chip de Jupiter cu vulturul. Regina șade lângă el pe nori, cu carul alături, în chip de Junonă, sfioasă și cu ochii plecați. În spate este Himeneu împodobit cu ghirlande de flori, ținînd în mînă facla maritală, iar alte facle sînt purtate de amorași. Jos pe pămînt, orașul Lyon e închipuit de o femeie cu mantie purpurie, în carul tras de leii săi, și doi amorași care se uită în sus la perechea regală.

8. În imaginea următoare este reprezentată nașterea Delfinului; regina așezată pe un pat bogat se uită la nou-născutul ei fiu, viitorul rege Ludovic al XIII-lea cel Drept. Pruncul e ținut de Dreptate, care îl înmînează Geniului bun cu șarpele încolăcit pe braț. În dreapta¹ se află Fecunditatea cu cornul abundenței, din care ies doi gemeni goi. Înapoia patului reginei se află un alt Geniu înaripat și zîmbitor, care ține o pînză mare agățată de un trunchi de copac, și între ei stă la umbră Fortuna cu cîrma, iar pe cer trece Apolo în carul luminos.

9. Încoronarea reginei e precedată de Regența sa, cînd regele Henric, spre spaima Europei,

¹ În dreapta reginei, dar în stînga tabloului.

se pregătește de luptă. Dar înainte de a pleca din Paris, o numește pe Maria regentă și conducătoare a regatului. Apare însuși regele, care urmat de războinicii săi în armură îi întinde globul presărat cu crini de aur, iar între ei se află micul Delfin, regina fiind urmată de Curte.

10. Apoi e reprezentată încoronarea reginei Maria celebrată la Saint-Denis. Îngenuncheată în fața altarului, ea strălucește în regeasca-i mantie azurie presărată cu crini de aur, a cărei trenă e ținută de o doamnă de onoare. Cardinalul de Joyeuse îi pune coroana pe cap, în vreme ce din văzduh o ceată de îngeri revarsă asupra ei fericire și bogăție. La dreapta ei se află Delfinul, îmbrăcat în alb, la stînga prințesa, fiica sa, pe urmă doi seniori cu cele două sceptre, al Franței și al Navarei, iar între aceștia apare soția repudiată a regelui Henric, Margareta, care asistă la ceremonie; urmează cardinali, episcopi și doamne, strălucind și ele în veșminte azurii cu crini de aur. Regele privește de la o fereastră, însoțit de prinți și senatori, între cete de muzicanți, estrade cu spectatori, din spate ridicîndu-se aclamațiile voioase ale mulțimii.

11. Aceste zece scene decorează o latură a Galeriei, în capătul căreia urmează un alt tablou mare, cu văduvia reginei după moartea soțului său, regele Henric. Stă pe tron îmbrăcată în doliu, avînd-o în spate pe Minerva, simbol al prudenței; în văzduh e reprezentată Regenta printr-o femeie cu cîrma. Franța și Nobilimea, cu un genunchi la pămînt, o slăvesc pe regină și i se închină. În față, la mijloc, Faima ține lancea regelui, pe care e agățată platoșa; Războiul își smulge părul îndurerat. Victoria e așezată pe arme, cu un șarpe străpuns la picioare și, cu mîinile împreunate, se uită rugătoare la regele Henric, pe care Timpul l-a condus la cer, unde e îmbrățișat de Jupiter.

12. Pornind pe cealaltă latură a Galeriei, primul tablou reprezintă cîrmuirea înțeleaptă a reginei. E ajutată de Apollo și Minerva, care combat pe pămînt viciile; el le săgetează cu

arcu, iar ea le lovește cu lancea, călcînd în picioare Discordia, Mînia, Frauda și ceilalți monștri prin întunericul luminat de faclele lor aprinse și de strălucirea luminosului Arcaș pe care ei nu o pot îndura. În cer, deasupra norilor, sînt adunați ceilalți zei: Saturn și Mercur privesc la conflictul de jos, iar Venera îl reține pe Marte care apucă spada ca să coboare la luptă. În mijloc șade Jupiter lîngă Junona, iar ea arată către Amor, care conduce domol globul lumii, tras de porumbeii Venerei, aluzie la frumusețea reginei și la blînda ei cîrmuire. Și cum scena se petrece noaptea, pe cer trece Diana în carul său.

13. Se vede apoi regina cu coiful în cap, pe un cal alb, îmbrăcată în alb, cu o mantie de culoarea aurului, potolind agitația răsculaților. Pe cerul luminos strălucește Victoria, însoțită de Faimă și de Putere cu leul. Nu departe se zărește un oraș asediat, cîmpul și nobilimea care iese dintr-o pădure.¹

14. Sînt reprezentate apoi căsătoriile regale între infanta Ana a Spaniei și regele Ludovic al XIII-lea, și între prințesa Isabela de Bourbon și prințul de Spania, fiul regelui Filip al III-lea. Se vede podul peste rîul Vidasco, la granița dintre cele două țări, cu două corăbii bogat împodobite, urmînd nobilimea dintr-o parte și cealaltă. Sînt înfățișate Franța și Spania, făcînd schimb de mirese; din cer, Fericirea își revarsă comorile asupra lor, printre amorașii care dansează cu făcliile de nuntă. Întruchiparea rîului este însoțită de un Triton care sună din ghioc și de o nimfă ce oferă în dar perle și corali.

15. În imaginea următoare se vede regina pe tronul Justiției, cu balanța în mîna dreaptă, înveșmîntată în mantie regească. Îi stau alături Minerva și Amor, care se sprijină pe genunchiul ei. Mai este o femeie care ține sigiliile și Fericirea cu cornul abundenței. Într-o parte, un copil zîmbitor ține legate Ignoranța cu urechi de măgar, Clevetirea în chip de satir cu limba scoasă și Invidia doborîtă la pămînt. În mijloc sînt alți

¹ Tabloul e cunoscut sub titlul: *Căldătoria Mariei de Medici la Ponts de Cé*.

copii, dintre care unul închipuie pictura și trage Ignoranța de urechi, călcînd pe capul Invidiei. De cealaltă parte este Timpul, care conduce Franța către Secolul de aur.

16. Urmează majoratul regelui Ludovic al XIII-lea și trecerea lui la guvernarea regatului, eveniment reprezentat printr-o corabie unde el, împodobit regește, ține cîrma pe care i-a trecut-o regina-mamă îmbrăcată în veșmînt de văduvă. Virtuțile vislesc conducînd nava, iar la velă stă Palas între cele două stele, Castor și Polux.

17. Între aceste două evenimente plăcute, regina a ținut să se înscrie și amintirea frămîntărilor destinului său, așa încît a cerut să se picteze în tabloul următor fuga sa de la Blois, cînd a coborît de la o fereastră a castelului. În văzduh e reprezentată Noaptea, care o acoperă cu mantia sa neagră, fiind însoțită la stînga de Minerva și înconjurată de paznici înarmați. O preced cîțiva nobili, printre care ducele d'Epernon i se închină și o călăuzește; iar ca mărturie a acelei întîmplări, se vede una din domnișoarele sale de onoare care coboară din turn.

18. Urmează tratativele de la Angers cu trimișii regelui, fiul său. Regina Maria șade pe tron îmbrăcată în negru, violet și alb; în dreapta ei se află cardinalul de Guise, în stînga Minerva, iar cardinalul de la Rochefoucauld i-l arată pe Mercur, care coboară și îi prezintă o ramură de măsline în semn de pace.

19. Regina merge apoi să se împace cu regele, fiul ei, condusă de Mercur la Templul Păcii. Se află acolo însăși Pacea, care stinge facla războiului deasupra unei grămezi de arme, iar Mercur îi prezintă reginei caduceul. Într-un colț, Mînia și Frauda se întristează împreună cu celelalte vicii oropsite.

20. După pace urmează întîlnirea și unirea în cer; regele Ludovic al XIII-lea e reprezentat coborînd către mama sa, așezată pe nori, unde zefiri blînzi suflă adieri de iubire. Lîngă ea se află Caritatea cu copiii goi, iar în lumină strălucește Speranța, îmbrăcată în verde, șezînd pe

globul Franței; mai în față, Curajul tânăr în veșmînt roșcat răpune hidra. Rebeliunii cu șerpi uciși și încolăciți.

21. La urmă se vede Timpul care dezvăluie Adevărul și îl înalță, pe cînd sus, în cer, regele și regina, acoperită de o mantie, își întind mîna¹ așezați pe nori.

În celălalt capăt al Galeriei, deasupra căminului, se află portretul reginei în veșmînt de Bellonă², avînd în preajmă felurite arme de război, iar deasupra ușilor laterale se află portretul marelui duce și al mării ducese. Acestea sînt subiectele invențiunilor.

Rubens a arătat în aceste compoziții marea dezinvoltură și strălucire a spiritului său, dovădind o uimitoare siguranță și libertate de penel. De aceea se socotește că sînt pictate într-o manieră cum nu se poate mai simplă și mai firească. El s-a folosit de regulile pictorilor venețieni în distribuirea culorilor și în repartizarea luminilor, a umbrelor și a reflexelor, în care privință este cu adevărat remarcabil, iar această Galerie depășește oricare dintre operele sale, scoțînd în evidență cele mai desăvîrșite trăsături ale penelului său.

Lăsăm la o parte ornamentele, pentru că tablourile au fost puse în rame negre de lemn cu arabescuri de aur, cu alte decorații și despărțituri, măști și peisaje, care nu sînt alese de Rubens. Dar cînd tablourile au fost terminate, el însuși le-a dus la Paris și le-a așezat în Galerie, în laudele Curții, atît pentru calitățile picturii cît și pentru frumusețea invențiunilor poetice, spre satisfacția reginei Maria, a cărei munificență l-a răsplătit cu cîștiguri și bogății.

După această operă a fost chemat în Spania în anul 1623, cînd prințul de Galles venise la acea Curte pentru căsătoria sa cu Infanta³.

¹ În orig. *si toccano le destre*, dar în tablou mîinile nu li se ating, căci susțin amîndoi o cunună de lauri.

² Zeița războiului la romani.

³ Cererea în căsătorie a Infantei Maria Tereza a avut loc în 1623, iar Rubens a făcut portretul ei, dar nu în acel an, căci atunci era ocupat cu Galeria Medici. El pleacă la Madrid abia în august 1628, într-o misiune diplomatică, în timpul

Și cum acesta era mare amator de pictură, a rîvnit la minunatele tablouri de Tițian: *Europa*, *Baia Dianei* și altele. Regele, voind să i le dăruiască, l-a pus pe Rubens să le copieze ca să păstreze copiile; dar pe urmă acestea au rămas la Madrid, ca și originalele¹, căci căsătoria nu a mai avut loc.

Apoi, cum regele Spaniei Filip al IV-lea ridica la trei leghe de Madrid palatul Torre de la Parada, numit astfel după un turn mare lîngă care era așezată clădirea, a vrut să-l împodobească cu picturi deasupra ușilor și a ferestrelor și în alte spații goale, pînă și pe coridoare și palierale scărilor. S-au făcut la Madrid pînzele pe măsură și i s-au trimis lui Rubens la Anvers ca să le picteze² cu legende din „Metamorfoze” și alte compoziții atît de bine potrivite, încît fiecare tablou se leagă de celălalt. În unele locuri sînt întrerupte de scene cu animale făcute de Snyders³, pictor admirabil în acest gen.

Rubens a mai făcut pentru regele Filip tablourile și cartoanele pentru o serie de tapiserii țesute în Flandra cu subiecte religioase, adică *Triumful noii religii*⁴, *Triumful bisericii*, *Idolatria învinsă*

căreia a pictat tablourile menționate mai jos, ca și copiile după tablourile lui Tițian aflate acolo, mult mai numeroase decît rezultă din spusele lui Bellori.

¹ Nu toate copiile făcute de Rubens la Madrid după Tițian au rămas acolo, căci fiind un mare admirator al aceluia maestru, el ținea să aibă cît mai multe originale și copii după operele sale. În inventarul făcut la moartea lui Rubens figurează destule din copiile spaniole aflate în posesia sa.

² Această comandă e mult mai tirzie decît lucrările amintite anterior sau în continuare. Ea datează din 1636 — anul cînd s-a construit castelul de vînătoare — și a fost livrată în 1637. Conform unui raport al ambadorului Toscani la Madrid, au fost trimise de la Anvers 112 tablouri. Max Rooses afirmă că o parte erau destinate palatului Buen Retiro, și că cele pictate după *Metamorfozele* lui Ovidiu par să fi fost în număr de 56. E greu de făcut afirmații precise, deoarece Torre de la Parada a fost devastat în 1710 în timpul războiului de succesiune din Spania. Tablourile salvate au fost duse la Buen Retiro și apoi la Prado. Seria picturilor după *Metamorfoze* n-a fost executată în întregime de Rubens, care era autorizat să-și asocieze și alți pictori, avînd în vedere că regele era foarte grăbit, dar aceștia au lucrat sub îndrumarea maestrului, care a făcut schițele cu mîna lui.

³ În orig. Sneyers (1570—1657), pictor din Anvers, specializat în scenele de vînătoare și naturi moarte. Picturile făcute de el la Torre de la Parada au dispărut probabil în 1710. Pictorul a mai primit o comandă de 18 tablouri în colaborare cu Rubens pentru palatul regal din Madrid, livrate în 1640—1641.

⁴ Este vorba de o serie mult mai mare, cuprinzînd 17 tablouri, după care s-au lucrat tapiseriile existente și astăzi la mînăstirea Carmelitelor (Descalzas Reales) din Madrid. Ele au fost făcute nu pentru regele Filip, ci pentru arhiducesa Isabela, care petrecuse o vreme în acea mînăstire. Rubens a executat comanda în 1627, iar în 1628 tapiseriile lucrate la Bruxelles au fost expediate la Madrid, împreună cu picturile folosite ca model. Este de presupus că Bellori le cunoștea din planșele făcute de gravorii lui Rubens (Schelte Bolswert, Nicolas

și *Adevărul Evangheliei*, cu figurile reprezentate între coloane despărțitoare, răsucite în spirală, care susțin arhitrava, legate între ele cu amorași, simboluri și ornamente. Și pentru că invențiunile sînt excelente, dăm aici o scurtă descriere.

TRIUMFUL NOII RELIGII

Pictorul a reprezentat mai întîi *Triumful noii religii* a lui Cristos, înfățișată printr-o femeie maiestuoasă în picioare pe un car tras de doi îngeri. Ține cu dreapta întinsă înaintea chivotului cu pîinea sfîntă și potirul deasupra; strălucind de lumină, întoarce capul înapoi către vechii Părinți care ies din umbră. În fața ei, un înger lăsat într-un genunchi pe car îmbrățișează crucea, precedat în văzduh de doi amorași cerești ducînd piroanele și cununa de spini, simboluri ale mîntuirii. Un alt înger cu facla în mînă arată către femeia maiestuoasă; în urma carului vine primul părinte, Adam, obosit și sprijinindu-se în toiag, apoi Eva tristă, cu privirea în pămînt, pricină a păcatului și a morții, cu mîinile la piept ca o vinovată osîndită să nască în dureri. Alături de ei se află unul dintre fiii lui Set, inventatorul astronomiei, cu astrolabul și o carte. Sub ornamente este simbolul unei inimi înconjurată de flăcări deasupra unui vas.

TRIUMFUL BISERICII

Urmează Biserica triumfătoare, care este tot o femeie nobilă, cu veșmînt sacerdotal, așezată într-un car, ținînd cu amîndouă mîinile chivotul cu pîinea sfîntă. E precedată de heruvimi și de sfîntul Duh, iar în spatele ei un înger îi apro-

Lauwers etc.), care purtau alte titluri decît cele stabilite de Rubens. Întreaga serie ilustrează de fapt *Triumful euharistiei*. De pildă *Triumful bisericii* se intitulează în realitate *Triumful euharistiei asupra ignoranței și orbirii*, iar următorul, *Idolatria învinsă*, se numește *Triumful euharistiei asupra idolatriei*, pe cînd cel denumit de Bellori *Adevărul Evangheliei* reprezenta pe *Cei patru evangheliști martori ai instituirii euharistiei*.

pie de cap mitra papală. Sub roțile carului zac călcați în picioare Erezia cu șerpi în loc de păr, și Diavolul înspăimântător la chip; înapoia carului vine Adevărul, ținând într-o mână flacăra luminii iar cu cealaltă alungând două personaje slute: Greșeala legată la ochi și Ignoranța cu urechi de măgar. Carul este tras de patru cai albi; pe unul călărește un tânăr înaripat încunat cu lauri, ducând stindardul bisericii de care sînt legate cheile, iar pe altul Victoria, cu ramura de palmier și coroana; îngerii vestesc cu trîmbițe triumful. Frîiele cailor sînt ținute de Putere, care este un tânăr voinic cu pielea de leu pe cap și cu sabia în mână. În față, Justiția ține frîul celui alt cal și spada strălucitoare; înapoia cailor se zăresc cîteva capete de tineri încununați cu lauri. Sub această scenă se află emblema veșnicei stăpîniri a Bisericii: globul pămîntesc înconjurat de șarpele care își mușcă coada și cîrma în semn de perpetuă guvernare.

IDOLATRIA ÎNVINSĂ

Noua religie și lumina adusă de vechii Părinți duc la năruirea idolatriei. Dintr-o parte se ridică un înger strălucind în scăpărări de lumină; cu o mână înalță potirul cu sînta cuminecătură, și cu cealaltă mînuiește trăznetul, iar în templul păgîn altarul lovit se năruie împreună cu vasele lui de aur. Preoții înspăimîntați fug o dată cu sacrificatorii, dintre care unul îngenuncheat ține de coarne un taur împodobit cu ghirlande. În depărtare se vede statuia lui Jupiter Capitolinul cu idolatrii veniți pentru jertfe.

ADEVĂRUL SFINTEI EVANGHELII

În față, sfîntul Luca și sfîntul Marcu se întorc auzind cuvintele îngerului care, plutind în mijloc
285 cu aripile desfăcute, arată cu o mână lumina,

iar cu cealaltă cartea Evangheliilor, pe care sfântul Matei o ține deschisă în mâini. În urma lor, Sfântul Ioan ridică potirul cu șarpele, în atitudine de contemplație. Urmează sfinții Părinți ai bisericii: sfântul Ambrozie în veșmînt de episcop cu cîrjă, sfântul Grigore papă, cu mitră și cu crucea, iar între ei, văzut din spate, sfântul Augustin, și el cu veșmînt episcopal și mitră. Urmează sfântul Toma de Aquino, cu cartea în mînă și un deget ridicat în atitudine de dispută, însoțit de sfînta Clara, care este portretul arhiducesei Isabela Clara Eugenia, ținînd chivotul împărtășaniei; vine apoi sfântul Bonaventura, care este portretul infantelui cu pălăria roșie de cardinal, iar la urmă sfântul Ieronim, și el cu veșmînt și pălărie de cardinal, citind într-o carte pe care o ține în mînă.

Rubens a mai făcut și alte invențiuni și cartoane pentru tapiserii, printre care minunatele scene cu *Consulul Decius*, cînd s-a jertfit pentru salvarea poporului roman în lupta cu galii și samniții¹. Se arată cuvîntarea adresată de el oștirii, blestemul marelui preot asupra dușmanilor², și Decius însuși care aleargă la moarte pe un cal alb, căzînd sub săgețile galilor, iar la urmă *Funeraliile* sale, cu cadavrul înconjurat de soldați cu inscripții, steaguri și trofee.

Lucrările și operele acestui maestru au fost însă atît de multe încît cele descrise sînt doar

¹ De fapt este vorba de războiul romanilor cu latinii. Rubens a urmat povestirea lui Tit Lîvius (VIII, 6—9): Publius Decius Mus era unul din cei doi consuli ai Romei. În ajunul bătăliei decisive ei au avut același vis, care cerea jertfirea conducătorului unei oștiri pentru înfrîngerea celeilalte. Decius se aruncă singur în vîltoarea luptei, pierînd de mîna latinilor (nu a galilor), care vor fi însă înfrînți de romani. Într-o scrisoare către baronul Dudley Carleton din 26 mai 1618, Rubens spune că la fabricantul de tapiserii din Bruxelles se află cartoanele sale cu *Istoria lui Decius Mus*, făcute la cererea unor nobili genovezi; ca atare, Max Rooses consideră că ele au fost executate în 1617—1618. Seria se compunea din opt cartoane și este considerată de Rooses drept prima lucrare mare a lui Rubens.

² Este vorba, de fapt, de scena în care preotul îl consacră pe Decius ca victimă sortită să aducă victoria în schimbul jertfirii sale. În scena următoare el cade răpus de o lance latină, nu de săgețile galilor. A se vedea titlurile acestor compoziții în indicele de la sfîrșit, s. v. *Decius*.

o mică parte, căci în Flandra nu există biserică mai mare care să nu fie împodobită de penelul său, așa cum la diverși principii și în diferite localități operele sale îi aduc faimă, putînd fi văzute și lăudate adesea de către iubitorii de pictură. Cred totuși că nu pot omite frumoasele sale invențiuni pentru Arcurile triumfale făcute la intrarea cardinalului-infante în Anvers, care se mai păstrează și acum la Bruxelles în palatul principelui și sînt demne să fie amintite, deși au fost executate în parte de discipolii săi¹.

Sărbătorindu-se așadar în acel oraș în anul 1635 intrarea cardinalului-infante Ferdinand de Austria, trimis al fratelui său, regele Spaniei, Filip al IV-lea, să guverneze Țările de Jos, i s-a dat în grijă lui Rubens să facă și să picteze arcurile și celelalte construcții pentru primirea solemnă. Infantele, venind din Spania², cînd a trecut prin Germania s-a alăturat lui Ferdinand al III-lea, regele romanilor, aproape de Nördlingen și a luat parte la victoria împotriva suedezilor prin cucerirea fortificațiilor. De aceea i s-a făcut o primire mai solemnă, chiar triumfală, sărbătorindu-se totodată și victoria prin picturi și elogii, cum se văd într-o carte mare in-folio tipărită la Anvers³, cu picturile lui Rubens și cu o expunere de marele erudit Gaspard Gevaertius⁴, autor al acelor elogii, cu care Rubens își discuta invențiunile, așa încît noi le vom descrie pe scurt.

¹ În această decorare a orașului, Rubens a fost însărcinat cu conducerea tuturor operațiilor și executarea planurilor pentru arcurile de triumf, teatre și portic. Picturile care le decorau au fost executate după schițele sale de diverși pictori și elevi ai săi, maestrul pictînd cu mîna lui doar cîteva. Toate acestea pot fi văzute în gravurile lui Van Thulden.

² Ferdinand nu venea din Spania, ci de la Milano, unde petrecuse un timp pentru a se înflă în politică și artă militară. De acolo a trecut Alpii, ajungînd în Germania.

³ Lucrarea se intitulează *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card. Belgarum et Burgundionum Gubernatoris* și a apărut în 1642, fiind datată însă din anul precedent, ca să pară anterioară morții celui sărbătorit, survenită între timp. Rubens însuși a desenat frontispiciul acestei splendide lucrări.

⁴ Om de litere, istoric și jurist (1583—1666), istoriograf al regelui Spaniei și al împăratului Germaniei, a avut funcția de grefier al orașului Anvers aproape pînă la moarte. A fost prietenul intim al lui Rubens.

PRIMA CĂLĂTORIE

Călătoria pe mare a infantelui, întâlnirea cu regele romanilor, intrarea în Anvers

La intrarea în oraș a cardinalului călare, în ținută militară, prima construcție¹ se afla în piața bisericii Sfântul Gheorghe, cu arhitectură de ordin ionic între șase pilaștri, ajungând cu frontispiciul la înălțimea de optzeci de picioare, și avînd aproape tot atîta în lățime. În partea dreaptă² a reprezentat între pilaștri călătoria infantelui pe Marea Tireniană de la Barcelona la Genova. Neptun, în picioare pe o scoică în chip de car, ține într-o mînă tridentul și cu cealaltă îl alungă pe Aquilon³. Vîntul acesta e închipuit bătrîn și pletos, cu brațele înaripate care de la mijloc devin pene, și cu picioarele răsucite în chip de șerpi. Fuge prin văzduh la porunca lui Neptun și e urmărit de Austru cu trăznetul și de Zefirul hispanic cu aripi în plete și aspect tineresc, aluzie la victoria împotriva suedezilor, popor de la nord. Carul lui Neptun e tras de patru hipocampi, iar în mijloc Triton, ținînd frîiele, suflă în ghioc în timp ce Nereidele încununate cu nestemate împing roțile. Navele plutesc pe marea liniștită.

În partea stîngă era reprezentată primirea făcută infantelui de regele romanilor. Amîndoi au descălecat și își întind mîna unul altuia, pe cînd deasupra lor zboară doi vulturi cu cununi de lauri în cioc și cu fulgerul în gheare. Dedesubt se bucură Dunărea, cu o mînă pe urna din care se revarsă apă sîngerie, iar cu cealaltă îi arată pe eroii austrieci celor două femei ce zac întristate, dintre care una este Germania cu stema imperială. Poate fi recunoscut Ferdinand al III-lea în costum de rege al Ungariei, urmat de

¹ Este așa-numitul „Teatru de bun-venit”, cu trei scene pletate încadrate de o arhitectură bogată.

² În stînga, spune Rooses, iar tabloul următor în dreapta.

³ Vînt de nord, crivăș. Van Puyvelde afirmă că tabloul acesta, care s-a păstrat la Dresda, este de mîna lui Rubens, spre deosebire de celelalte, executate de diverși colaboratori.

cavalerii săi, prințul Mattia de Medici, Borso de Este, conții Galasso și Piccolomini și alți căpitani; apoi infantele urmat de marchizii de Leganes, de Este, de Orania și alții de la Curtea sa.

În scena de la mijloc se vedea intrarea infan-telui cu mîna dreaptă întinsă spre personificarea Flandrei, călcînd în picioarele calului cadavrele dușmanilor morți. Îi stau alături Virtutea cu coiful și Marte înarmat, cu trofeul pe umăr. Fortuna ține cu o mîna frîul calului, cu cealaltă ridică Flandra înclinată, cu o cunună de turnuri pe cap și cu leul la picioare, după care urmează Sănătatea cu șarpele, iar deasupra Victoria cu cununa de laur¹.

În spațiile dintre pilaștri se aflau două statui, una cu Geniul orașului, reprezentat în stil antic cu patera și cornul abundenței, iar cealaltă cu Bucuria publică, încununată și cu mîinile pe cîrmă. În arcada frontispiciului de deasupra se afla statuia Speranței cu obîșnuitul simbol al florii în mîna, iar în vîrf un palmier cu globul lumii printre ramuri și inscripția SVMIT DE PONDERE VIRES². De o parte și de alta, pe console, ședeau două Faime cu trompeta la gură; alături de una era vulturul imperial, cea-laltă era însoțită de leu, emblema Flandrei, și se mai aflau diferiți amorași cu frunze de pal-mier, embleme, cununi, denotînd bucuria mo-mentului.

ARCUL LUI FILIP CU SPIȚA DOMNITOARE A CASEI DE AUSTRIA

După ce infantele a mai trecut de un arc ce-i fusese ridicat de națiunea portugheză, i-a apărut înaintea altul în strada Tăbăcarilor, cel mai mare și mai bogat dintre toate, de ordin compozit,

¹ Rooses descrie altfel această scenă, care trebuia să aibă un sens exortativ pentru noul cîrmuitor al țării: Belgia îngenunchează implorînd protecția lui contra flagelului războiului.

² A prins puteri din însăși ponderea ei (în lat.)

înalt de 75 de picioare. I s-a zis Filipin, după spița regilor Spaniei, amintind unirea augustei case de Austria cu cele de Burgundia, de Aragon, de Castilia și de Leon, adică asigurarea monarhiei prin două căsătorii fericite. Pe fațada anterioară, sus, în mijlocul frontispiciului, erau pictați arhiducele Maximilian și Maria de Burgundia întinzându-și mîna, cu Himeneu în față, care o conduce pe mireasă, și Flandra încununată cu turnuri, ținînd în mîna globul cu leul. Alături de Maximilian era tatăl său, împăratul Ferdinand al IV-lea, iar lîngă mireasă tatăl ei, Carol Temerarul duce de Burgundia, în armură cu mantie, avînd pe cap o cunună de pietre prețioase. Deasupra acestei picturi erau sculptați în relief doi amorași cu facle, iar dedesubtul ei, în mijlocul unei balustrade, statuia lui Himeneu tînăr, înaripat, cu un coș cu flori pe cap și o cunună de trandafiri la gît, ținînd o faclă și cornul abundenței. Și fiindcă din această căsătorie au coborît împăratul Maximilian I, Filip al II-lea regele Spaniei, împăratul Carol Quintul, Filip al III-lea și Filip al IV-lea, statuile lor erau dispuse în ordine de o parte și de alta, între coloane. În partea cea mai înaltă a arcului se aflau statuile lui Jupiter și Junona, care hotărîsc căsătoria. Jupiter arată cu o mîna spre miri, iar cu cealaltă o cuprinde pe Junona care ține globul lumii. De o parte era Providența înaripată, cu ochiul în frunte și cu globul în mîna, de cealaltă Eternitatea închipuită de Saturn, cu coasa și cu șarpele care își mușcă coada, iar ceva mai jos, pe console, Flandra și Burgundia încununate cu lauri, cu stindardele lor.

Pe fațada posterioară a arcului era reprezentată domnia casei de Austria, ridicată la apogeu prin căsătoria lui Filip cel Frumos, prinț de Flandra, cu Ioana, fiica regelui Ferdinand de Aragon și a Isabelei, regina Castiliei și a Leonului, aducînd ca zestre Spania și Indiile moștenite

datorită lipsei de urmași a casei regale. Pe această fațadă se afla celălalt tablou în care era reprezentat arhiducele Filip de Austria, ținând-o de mână pe Ioana infanta a Spaniei, urmată de Flandra cu turnurile pe cap, în chip de Cibeles cu leul său. Sînt întîmpinați de Junona, protectoarea căsătoriei, cu globul Monarhiei în mână, însoțită de Timp, ca semn al moștenirii și pe viitor a acestor regate. Ca și pe fațada cealaltă, se vedea statuia lui Himeneu și cele ale eroilor Ferdinand și Isabela Catolicii: el cu sceptrul, ea cu globul Lumii noi, descoperită sub emblema ei de către Columb. Apoi arhiducele Ernest, fiul lui Maximilian al II-lea, guvernator al Flandrei, arhiducele Albert și soția sa Isabela, și însuși infantele Ferdinand, îmbrăcat în purpura de cardinal. În vârful arcului trona Monarhia austriacă înveșmîntată somptuos, iar în fața ei Geniul înaripat, cu un genunchi la pămînt, oferindu-i globul lumii, pe care ea pune cu o mână sceptrul ilustru cu crucea, ținînd cu cealaltă caduceul printre spice și maci ca semne ale fericirii. Deasupra capului ei strălucea steaua Hesperiei Hispanice¹, iar în spate se desfășura cercul Zodiacului, marcînd marea întindere a imperiului. De o parte Apollo încununat cu lauri ținea cu mîna dreaptă capul Orientului înconjurat de raze, iar cu stînga emblema Portugaliei, la picioarele căreia ședea India Orientală, cu capul, gîtul și brațele goale împodobite cu nestemate, și cu cornul abundenței revărsînd mirodenii aromate. De partea cealaltă Diana ținea cu o mână luna occidentală, iar cu cealaltă emblema Castiliei, la picioarele ei aflîndu-se India Occidentală, încununată cu pene de culori diferite și cu inele la urechi, vărsînd dintr-un vas monede de aur și de argint.

¹ Hesperus era denumirea mitologică a luceafărului, însemnînd Apus. De aceea poeții latini au dat Spaniei numele de Ultima Hesperia, fiind țara situată cel mai la apus în Europa.

TEATRUL CELOR DOISPREZECE ÎMPĂRAȚI AUSTRIECI ȘI MONUMENTUL INFANTEI ISABELA

Ajungînd apoi în strada Mera¹, apărea un portic în formă de teatru cu statuile celor doisprezece împărați din casa de Austria, fiecare în tabernacolul său alcătuit din patru coloane cu fronton, începînd cu Rudolf I, pînă la Ferdinand al II-lea.

Pe urmă, nu departe de biserica Sfîntul Iacov, se înălța monumentul infantei Isabela Clara Eugenia, ultima guvernatoare². În planul al doilea era un tablou cu infanta însăși, așezată pe nori în plină lumină și primită în cer în veșmîntul călugăresc al clariselor, pe care îl purtase în văduvie, și cu inscripția de mamă a patriei. Alături de ea șade Caritatea cu copiii goi, iar dedesubt o Matroană³ îngenuncheată, în haine de doliu, întinde mîinile cerînd ajutorul Isabelei, care i-l arată pe pămînt pe regele Spaniei, Filip al IV-lea, cel ce îl trimite pe infantele Ferdinand. De o parte și de alta a regelui sînt reprezentați Jupiter și Pălas, iar infantele este condus de două Genii înaripate care coboară de la tron; unul reprezintă Războiul încununat cu lauri, cu Gorgona pe scut, celălalt este simbolul Păcii încununat cu flori, cu caduceul și cornul abundenței.

ARC DEDICAT INFANTELUI CU TRIUMFUL PENTRU VICTORIA DE LA NÖRDLINGEN

Pe strada Lungă cea Nouă se înălța celălalt arc închinat infantelui biruitor; pe fațada anterioară, deasupra arcadei, Ferdinand era pictat călare în armură strălucitoare, alături de regele

¹ De fapt în piața Meir, cu fațada spre strada Tăbăcarilor, porticul fiind alcătuit din 12 arcade, cu un obelisc luminat în mijloc.

² De fapt tot un teatru, denumit „Capela funerară”, deoarece arhiducesa murise de curînd, fiind de aceea în parte acoperit cu draperii negre în semn de doliu.

³ De fapt este personificarea Belgiei.

romanilor, cu ghioagă, căciulă îmblănită și mantie ungurească deasupra armurii, amândoi fugărind dușmanii la Nördlingen. Deasupra, ca ornament al imaginii, erau doi vulturi care sfișie cu pliscul și cu ghearele un șarpe, cu inscripția *CONCORDIA FRATRVM*¹; pe laturi statuile Religiei și Germaniei, prima voalată, cu potirul și chivotul, a doua cu vulturul imperial pe scut. Între pilaștri se aflau statuile celor doi Ferdinandzi, iar deasupra lor, în două cununi de laur, portretul împăratului Ferdinand al II-lea și al lui Filip al IV-lea regele Spaniei, sub auspiciile cărora se obținuse victoria. În vârful arcului, Aurora² înaripată, în picioare în carul tras de patru cai, ținând două coroane și două frunze de palmier; aceasta semnifica vârsta tinerească a infantelui, strălucind de fapte eroice. Pe laturi se aflau trofee și prizonieri, iar la cele două extremități frații Castor și Polux, care cu o mână își strunesc armăsarii, iar cu cealaltă țin scuturi cu emblemele biruitorilor.

Pe fațada posterioară era pictat infantele Ferdinand biruitor, în carul de aur tras de patru cai albi, cu fața înconjurată de lumină și Victoria care-l încununează cu lauri. În față era purtată în triumf statuia orașului Nördlingen, iar de o parte și de alta a carului veneau prizonierii cu mâinile legate în față, printre soldați cu steaguri și trofee. Deasupra, în văzduh, o altă Victorie cu trofeul și frunza de palmier, însoțită de Sparanța unor noi cuceriri. Pe laturi erau statuile Onoarei, Virtuții și Liberalității care varsă monede din corn, și a Providenței care ține globul lumii deasupra cîrmei. În vârful frontispiciului strălucea la mijloc Luceafărul încununat cu lauri, cu steaua în frunte, plutind pe Pegasul înaripat, cu inscripții de bucurie și triumf, urmînd de o parte și de alta victorii, trofee, Glorii suflînd în trompete.

¹ Buna înțelegere a fraților (în lat.). Tabloul, păstrat la Viena, este de Rubens.

² De fapt este Victoria, așa încît interpretarea pe care o dă Bellori acestei alegorii este eronată.

TEMPLUL LUI IANUS CU BINEFACERILE PĂCII ȘI RELELE RĂZBOIULUI

Pe urmă se vedea în Piața Laptelui templul lui Ianus; registrul de jos era doric, iar pictura din mijloc reprezenta ușa deschisă a templului, de unde iese dezlănțuită Furia legată la ochi, cu sabia și facla în mâini. În stînga, Discordia cu plete de șerpi deschide un canat al ușii, ajutată de Tisifona¹ cu șerpii în mâini, răsturnînd cu piciorul o urnă cu sînge; deasupra se rotește o Harpie rapace. În dreapta, Pacea cu caduceul închide celălalt canat al ușii, ajutată de infanta Clara Eugenia Isabela și de Religia voalată lîngă altar; deasupra Amor cu facla ajută la închiderea templului.

Între coloanele laterale, lîngă celelalte Furi, era Cruzimea în chip de bărbat în armură, care tîrăște de păr o mamă cu pruncul, Ciuma în chip de schelet în văluri cu coasa și facla. Foaimea palidă, uscată, cu gura deschisă și coadă de șarpe. În colț, două femei în chip de cariatide susțineau arhitrava, adică Încăierarea și Discordia, slabe și arțăgoase, care se priveau una pe alta cu ochi tulburi și mînioși, purtînd pe cap un coș cu șerpi; iar pe arhitravă era agățat un medalion cu capul Fricii și al Palorii. Deasupra arhitravei, unde templul avea formă de rotondă, se vedea Sărăcia zdrențăroasă și desculță, cu capul plecat, rezemată în cot, iar alături Plînsul, o femeie înlăcrimată cu vâl pe cap și cu mîinile împreunate. Aceste două statui aveau un candelabru între ele, pe al cărui postament se vedeau jos două facle răsturnate, în semn de moarte, cu inscripția CALAMITAS PUBLICA². Urma în colțul arhitravei un trofeu de arme și steaguri negre, cu capete retezate înfipite în sulii.

¹ Una din cele trei Erinii.

² Calamitate publică (în lat.)

În partea opusă, adică între coloanele din dreapta, se vedeau binefacerile Păcii, lângă ea aflându-se Siguranța și Liniștea. Aceasta, cu vâlul pe cap, era așezată, odihnindu-se cu brațul pe un altar, cu maci și spice în mâini; cealaltă, în picioare, se sprijinea cu dreapta¹ de același altar. În colț, două cariatide susțineau arhitrava îmbrățișate, reprezentând Unirea și Concordia, care se bucură împreună și se privesc cu dragoste. Aveau în mâini un mănunchi de nuiele unite și legate, iar deasupra capului un coș cu fructe și flori; iar pe medalionul agățat la mijlocul arhitravei era capul Virtuții și al Onoarei. Sus, deasupra arhitravei, urmau Abundența și Fecunditatea, aceasta vărsînd monede și bogății din corn, cealaltă cu poala plină de fructe și cu cornul abundenței în dreapta²; între ele candelabrul, pe postamentul căruia se vedeau capetele a doi gemeni ieșind din cornul abundenței, și inscripția FELICITAS TEMPORUM³. La colț era un trofeu alcătuit din grape, pluguri și unelte de pace, fructe, spice și steaguri albe, iar în mijloc un cuib cu două turturele.

MERCUR

*Rugămințile orașului Anvers
pentru restabilirea comerțului*

Lângă râul Schelde⁴ la podul Sfîntul Ioan se înălța o altă construcție făcută rustic din stînci de mare și simboluri maritime. La mijloc era un tablou reprezentînd orașul Anvers, care deplîngea navigația și comerțul aproape pierdute, iar la trecerea infantelui, îl ruga să-l oprească pe Mercur pregătit de ducă, gata să-și desprindă piciorul de pe soclu. Lângă femeia ce personifica orașul se vedea cîrmaciul fără treabă și întristat,

¹ De fapt, cu stînga.

² De fapt, în mina stîngă.

³ Fericirea vremurilor (în lat.).

⁴ Mai cunoscut sub numele francez de Escaut. Acest teatru reprezenta mai exact Comerțul părăsind Anversul, din pricina interzicerii navigației pe acest fluviu.

sprijinit în cot de corabia răsturnată, cu ancora și cîrma zăcînd pe pămînt. În partea opusă, rîul Schelde ședea și el somnoros pe plase, sprijinit de o urnă și cu picioarele înlănțuite.

În tabloul din dreapta¹ era reprezentată Opulența așezată pe mărfuri și balanțe, în timp ce Abundența îi toarnă din corn tot felul de bogății în poală. În partea stîngă era zugrăvită Sărăcia, șezînd îmbrăcată în zdrențe, cu furca și fusul, și întinzînd unui copilăș rădăcini și ierburi drept hrană; alături, un marinar cu sapa în mîna își smulge părul din cap. La colțul din dreapta, cu bogățiile, era Comus, zeul ospeteilor și petrecerilor, în chip de Bachus încins cu o piele de animal, ținînd facla nupțială și un ciorchine de struguri; în stînga, Străduința care lovește cremenea scoțînd scînteii pentru foc.

Tabloul din mijloc, cu Mercur, era așezat într-o arcadă mare, deasupra căreia apărea capul lui Okeanos, cu apa picurînd din barbă și din păr. Deasupra lui Okeanos, globul lumii, iar mai sus, Neptun stînd pe stînci cu tridentul și cîrma, și delfinii. Lîngă el ședea Amfitrita², cu cornul fericirii într-o mîna, cu cealaltă sprijinită pe un cioc de corabie; pe laturi, doi Tritoni suflau în ghiocuri, purtînd flamurile orașului, în amintirea timpurilor fericite cînd Anversul înflorea mulțumită navigației.

✕ Ne mai rămîne să spunem cîte ceva despre obiceiurile și înzestrările acestui maestru, care fără îndoială a înnobilit penelul mai mult decît oricare alt pictor modern. Era din fire serios și cu purtări alese, și a fost mai chibzuit decît oricare din vremea lui, folosindu-și darurile firești de bunătate și pătrundere, care i s-a ascuțit datorită frecventării personajelor importante și a Curților. De aceea n-a existat pictor în zilele noastre care să-și exercite arta cu mai multă demnitate și stimă generală. Pe lîngă aceasta,

¹ Următoarele două tablouri erau așezate invers decît spune Bellori, deci și simbolurile bogăției în stînga, iar cele ale sărăciei în dreapta.

² Soția lui Neptun, zeiță a mărilor.

era priceput la litere și în științe, posedînd multă erudiție și elocvență, și era un excelent cunoscător al istoriei și poeziei. Știa mai multe limbi, iar latina și italiana îi erau familiare, folosindu-le pentru a-și scrie și adnota studiile despre pictură.

Asemenea calități, pe lângă că îi atrăgeau stima și dragostea egalilor săi, îl înălțau în ochii celor sus-puși, care îl considerau foarte abil în treburile serioase și importante. De aceea, la îndemnul marchizului Ambrogio Spinola¹, a fost numit ambasador pentru pace în Anglia. Ducîndu-se în acest scop în Spania, i s-a dat de către rege sarcina ambasadei, care s-a soldat în mod fericit cu încheierea păcii².

Mult s-a bucurat regele Carol de venirea lui Rubens, și cum era mare iubitor de pictură, l-a primit și l-a tratat cu onoruri neobișnuite la Londra, unde a rămas și ca să picteze. A făcut pentru sala de primire a Ambasadorilor nouă tablouri cu faptele regelui Iacob cînd a intrat victorios în Anglia după domnia sa în Scoția, care au fost așezate în casetoanele plafonului³. Înaintea plecării sale de la Curte, regele a ținut să-l onoreze și să-l răsplătească în chip deosebit, investindu-l cavaler⁴. Cu acest prilej, la Parla-

¹ General de origine italiană (1569–1630), aflat în serviciul Spaniei, a participat la cucerirea Ostendei și a Bredei. În ultimul an al vieții a fost guvernatorul Milanului, aflat, de asemenea, sub stăpînire spaniolă.

² Debutul lui Rubens în diplomatie datează din 1625, în timpul cît a stat la Paris. Misiunile sale au fost toate închinat pămii, cămii idealul său politic și l-a formulat astfel: *Aș dori ca întreaga lume să fie în pace, și să putem trăi într-o vîrstă de aur, în locul uneia de fier.* (Scrisoare către Pierre Dupuy, 22 aprilie 1627). Prima lui intervenție în acest sens este pentru obținerea unei înțelegeri între Belgia și Olanda în 1624–1625. Apoi, dorind să instauraze pacea în Occident, a cîștigat-o pe arhiducesa Isabela la ideea unei alianțe hispano-engleze. Isabela îl trimite la Filip al IV-lea al Spaniei, care lăsîndu-se și el convîns, îl trimite pe Rubens în Anglia în 1629, ca să ducă tratative cu regele Carol I. În 1630 el părăsea Londra cu misiunea îndeplinită: la 15 noiembrie s-a semnat pacea între Anglia și Spania. În 1633 el își încheie cariera diplomatică în urma unor dezamăgiri, cerîndu-i arhiducesei să-l descarge de orice mislune, pentru a se consacra exclusiv picturii.

³ Este vorba de seria de picturi executate de Rubens pentru sala de festivități de la Whitehall. Ele n-au fost făcute însă în timpul șederii sale la Londra, cînd a primit doar comanda, ci le-a lucrat la Anvers, terminîndu-le în 1634. Picturile se află tot acolo, acoperînd plafonul sălii, dar sînt foarte deteriorate.

⁴ La 3 martie 1630; Rubens a părăsit Londra după trei zile. Spada dăruită era, conform obiceiului, cea cu care fusese uns cavaler. Cu acest prilej, ambasadorul Veneției la Londra a scris guvernului său că nu se puteau face mai multe onoruri unui trimis, oricît de distins, decît i se făcuseră lui Rubens. În decembrie 1630, Carol I l-a conferit și diploma de cavaler, în care se specifică că i s-a acordat acest titlu nobiliar pentru serviciile aduse Angliei și rara lui fidelitate față de suveranul său.

ment, monarhul și-a scos spada de la șold și i-a înmînat-o lui, iar printre alte daruri i-a oferit un diamant, pe care de asemenea și l-a scos din deget, împreună cu o panglică de pălărie împodobită tot cu diamante, în valoare de zece mii de scuzi.

Revenind apoi în Spania¹, spre mulțumirea Curții, regele Filip I-a făcut gentilom al camerei sale, cu onoarea cheii de aur. După ce a făcut portretul regelui și al reginei, remunerat regește, s-a întors în Flandra cu multe bogății, unde a trăit foarte onorat și de arhiduci și de cardinalul infante. Arhiducesa Isabela Eugenia I-a făcut și ea gentilomul său, după cum se intitula în actele publice, nobil slujitor al preaiualtei infante.

Adunase marmuri și statui pe care le-a adus sau a pus să-i fie aduse de la Roma, și tot felul de antichități, medalii, camee, gravuri, pietre prețioase și metale. Și-a construit în casa lui din Anvers o încăpere rotundă, cu o singură deschidere circulară în tavan, după asemănarea Rotondei din Roma, ca să cadă lumina absolut egal, și acolo și-a instalat muzeul prețios, cu felurite curiozități rare. A adunat și multe cărți, iar camerele și le-a împodobit în parte cu tablourile sale originale, în parte cu copii de mîna lui făcute la Veneția și la Madrid, după Tițian, după Paolo Veronese și alți pictori mari. De aceea era vizitat și de oameni de litere și erudiți, și de amatori de pictură; dintre străinii care treceau prin Anvers, nu era unul care să nu țină să-i vadă Cabinetul, și mai cu seamă pe el însuși care îl însuflețea prin faima și numeroasele sale calități.

Cu această ocazie a făcut portretele multor prinți și personalități. Vizitat de principele Sigismund al Poloniei, care s-a dus să vadă asediul

¹ După misiunea din Anglia, Rubens n-a mai trecut prin Spania, cum afirmă Bellori, ci imbarcîndu-se la Douvres, s-a dus la Bruxelles pentru a da raportul infantei Isabela, iar de acolo direct la Anvers, după cum rezultă din două scrisori ale lui Balthasar Moretus. După scurt timp, Filip al IV-lea îi acordă și el titlul de cavaler. Titlul de gentilom al casei acestuia îl primise încă din 1627, iar în 1629, înainte de plecarea în Anglia, regele l-a numit și secretar al Consiliului privat al Țărilor de Jos. În această epocă a pictat portretele monarhilor spanioli, menționate aici de Bellori.

de la Breda, l-a pictat după natură. După cucerirea Bredei, infanta Isabela și marchizul Spinola oprindu-se, în drum spre Bruxelles, la Anvers, s-au dus acasă la el, curioși să-i vadă operele și muzeul, iar el le-a făcut portretele, pe care le-a reușit pline de viață și foarte naturale. Când s-a dus apoi în Anglia, cu ocazia de care am vorbit, și-a vândut tot Cabinetul ducelui de Buckingham pe o sută de mii de florini¹, și ca să nu-i pară rău de pierderea acelor lucruri la care ținea foarte mult, a copiat toate statuile în ghips și le-a pus în locul originalelor, pictând alte tablouri ca ornament.

În felul acesta trăia Peter Paul Rubens, mulțumită marelui său talent și purtărilor lui nobile și sincere, venerat în cel mai înalt grad ca om și ca artist. Era chinuit de gută, care îl împiedica adesea de la lucru, pînă cînd, ajuns la vîrsta de aproape șaiszeci și trei de ani, s-a stins din viață spre durerea tuturor, în ziua de 30 mai 1640. Și așa cum fericit a trăit, a avut desigur parte de fericirea cerească, cum este de crezut datorită pietății sale religioase. A lăsat după el un fiu foarte înzestrat, Albert Rubens, erudit în literatură greacă și latină; admirabil îndrumat de tatăl său, a primit de la regele Spaniei funcția de Secretar de Stat în Flandra². Peter Paul a fost înmormîntat la Anvers în biserica Sfîntul Iacov³, în fața altarului unde se afla tabloul pictat de el cu sfîntul Bonaventura îngenuncheat în veșmînt de cardinal, care sărută mîna lui

¹ Această vînzare a avut loc în 1627, la prețul amintit de Bellori, din care Rubens a primit însă numai 84.000 de florini, 10.000 fiind comisionul intermediarului, iar 6.000 au fost reținuți pentru un tablou nelivrat. După această vînzare, Rubens n-a mai colecționat alte piese din antichitate, dar și-a îmbogățit neconținut colecția cu camee, agate și inele. La moartea lui a lăsat și o impresionantă galerie de tablouri, în care figurau multe pinze originale de maeștri italieni, germani și flamanzi.

² Rubens a fost căsătorit de două ori, avînd copii cu ambele soții. Albert era al doilea copil din prima căsătorie, cu Isabela Brant, născut în 1614. A fost favoritul tatălui său, și s-a dedicat de foarte tînr studiilor erudite, fiind un mare cunoscător în antichități și numismatică, dar scrierile sale au fost publicate doar postum. Titlul amintit aici de Bellori l-a primit încă din 1630, dar a intrat în funcție doar la moartea tatălui care deținuse același oficiu. A murit în 1657.

³ Cu puțin înaintea morții, Rubens și-a exprimat dorința să i se clădească pentru el și familia lui o capelă funerară în biserica parohială Sf. Iacov. În 1643 capela era terminată, și s-a adus trupul defunctului, care pînă atunci fusese depus în cavoul familiei soției sale, Hélène Fourment. Tabloul descris mai jos se află pe altarul din această capelă, pictat de Rubens în acest scop.

Isus copil în brațele maicii sale, și îi prezintă
potirul. În spate se află sfânta Margareta și
sfântul Gheorghe¹ în armură cu steagul, iar la
picioarele Fecioarei, sfântul Ieronim îngenuncheat,
cu îngerași în văzduh purtând frunza de palmier
și cununa. Tot acolo se poate vedea inscripția
de pe piatra sepulcrală a lui Albert, îngropat la
un loc cu tatăl său și zăcînd împreună în același
mormînt. Îi consacram versurile următoare pen-
tru cinstirea amintirii sale.

*Ipsa suos Iris, dedit ipsa Aurora colores,
Nox umbras, Titian lumina clara tibi;
Das tu Rubenius vitam, mentemque figuris,
Et per te vivit lumen, et umbra, color.
Quid te Rubeni nigro mors funere voluit:
Vivis, vita tuo picta colore rubet².*

Era înalt de statură, bine făcut, cu culori
frumoase și temperament plăcut; era maiestuos
și totodată plin de omenie, cu maniere și veș-
minte nobile, obișnuind să poarte colan de aur
la gît și să umble călare prin oraș, ca ceilalți
Cavaleri și persoane cu titluri, cu care pompă
Rubens susținea în Flandra prestigiul numelui
de pictor.

Ne rămîne de spus cîte ceva despre manierele
pe care le avea în artă. Nu era numai priceput,
ci chiar erudit, căci se cunoaște o carte scrisă
de el, care conține observații de optică, simetrie,
proporții, anatomie, arhitectură și un studiu
asupra principalelor afecte și acțiuni scoase din
descrierile poezilor, cu ilustrări din pictură.
Printre ele se află bătlîi, naufragii, jocuri, iubiri
și alte pasiuni și întîmplări, cu transcrierea unor
versuri din Vergiliu și alții, și exemple mai cu
seamă din Rafael și din antichitate.

În privința culorii, Rubens a avut o libertate
uimitoare; a studiat la Veneția și i-a admirat

¹ În spatele cardinalului se află trei sfînte, iar sf. Gheorghe este în față, în
stînga, cu balaurul la picioare.

² Înseși culorile sale ție și-a dat Aurora, / Umbrele, noaptea, iar Tițian lumi-
nile limpezi, / Rubens, tu chipurilor știi să le dai viață și tilcuri / Și prin tine
trăiește lumina, umbra, culoarea. / Oare de ce te-a vrut moartea pe tine în
groapa cernită? / Viu ești, iar viața pictată, de culorile tale se-mbujorează.

mult pe Tițian, Paolo Veronese și Tintoretto, observându-le clarobscurul și masele de culori. A pictat după natură și a fost vehement în amestecuri, făcând să radieze lumina în contrast cu corpurile întunecate, așa încât a fost admirabil în opozițiile de umbre și lumini. A rămas mereu atât de unitar și de hotărât, încât figurile sale par făcute dintr-o trăsătură a penelului și dintr-o suflare, așa cum se observă în Galeria din palatul Luxemburg, care este numai armonie, și prezintă efectele cele mai uimitoare de culoare, fiind cel mai frumos și mai glorios rod al penelului său.

Era înzestrat de la natură, avea un spirit ager, o inteligență universală, nobilă și cultivată prin literatura autorilor buni de istorie și poezie, drept care era capabil de invențiuni și știa să redea subiectele prin elementele cele mai caracteristice și mai potrivite; zugrăvea acțiunile cu eficacitate, exprimând cu însufletire mișcările și stările sufletești. Pe lângă lucrurile desenate și copiate de el în Italia și în alte locuri, și pe lângă marele număr de gravuri de toate felurile pe care le adunase, avea câțiva tineri plătiți la Roma, la Veneția și în Lombardia, ca să-i deseneze tot ce era valoros. Apoi, când compunea, se servea de ele, îmbogățindu-și astfel compozițiile.

Adevărul este că, la abundența invențiunilor și a talentului se adăuga marea destoinicie și repeziciune a mâinii, ajungând la un asemenea număr de opere, încât a umplut cu ele bisericele și alte locuri din Flandra ca și din alte părți; iar multe dintre ele, mari și bogate, sînt reproduse în gravuri¹.

Cu toate acestea i se poate reproșa lui Rubens că a neglijat formele naturale frumoase, din

¹ Capitolul gravurilor după lucrările lui Rubens este foarte vast, căci maestrul a lucrat cu o întreagă pleiadă de artiști al burinului. Mai mult decît atât, preocupat de calitatea imaginilor care îi reproduceau lucrările, a obținut în Olanda, Franța, Brabant și Spania privilegiul care interzicea copierea și publicarea neautorizată a gravurilor executate după operele și desenele sale. Colaborarea lui cu gravorii a fost lărgită și de numeroasele frontispicii și ilustrații făcute de el pentru cărți.

lipsa desenului bun, din care pricină, ca și dintr-o anumită înclinație a lui ce nu se lăsa influențată, s-a îndepărtat de înfățișarea frumoasă a capetelor și de grația conturilor, alterându-le cu maniera sa. Și-a conceput figurile după ideea unor chipuri lipsite de varietate, destul de asemănătoare între ele și cam vulgare. În privința îmbrăcăminte, dacă reprezenta armuri sau veșminte fie și ale unor personaje din antichitate, le potrivea după portul modern și, de obicei, acoperea nudul cu o simplă pânză nearanjată artistic. Adeseori s-a dovedit prea înclinat spre libertatea coloritului, și nu s-a oprit doar la aspectele înfrumusețate ale naturii. Cu toate că îl prețuia mult pe Rafael și pe cei din antichitate, nu i-a imitat niciodată în nici o privință; iar dacă voia să copieze liniile statuilor lui Apolo, Venerei sau Gladiatorului, le altera atât de mult cu maniera sa, încât nu mai rămânea nici o formă sau urmă după care să fie recunoscute.

A adus cu sine în Flandra frumosul colorit venețian, pe care și-a întemeiat faima, cu toate că la Anvers l-au precedat cu puțin ca vîrstă Frans Pourbus, vestit pentru portrete¹, și Antonio Moro², amîndoi pictori excelenți. Mulți s-au apropiat de maniera lui în Flandra, dar mai ilustru decît oricare dintre elevii săi a ajuns Anthonis Van Dyck, despre care vom scrie acum.



¹ Pictor de curte, descendent al unei familii de ariști olandezi, Frans cel Tânăr (1569—1622) a lucrat înaintea lui Rubens pentru ducii de Mantova și la curtea Mariei de Medici, bucurîndu-se de o mare apreciere ca pictor monden; este considerat unul din creatorii portretului oficial în secolul al XVII-lea.

² Anthonis Mor sau Moor van Dashorst din Utrecht (1519—1575), a lucrat mai întîi la Veneția și Roma, apoi la Neapole, de unde a plecat în Spania și Portugalia. După o scurtă ședere la Londra, s-a întors în patrie în 1559, petrecîndu-și ultimii ani la Anvers. Pretutindeni pe unde a trecut a făcut portretele suveranilor, executate cu multă precizie, fapt care dă o notă de răceală picturilor sale. S-a numărat printre cei mai celebri portretiști ai timpului său.

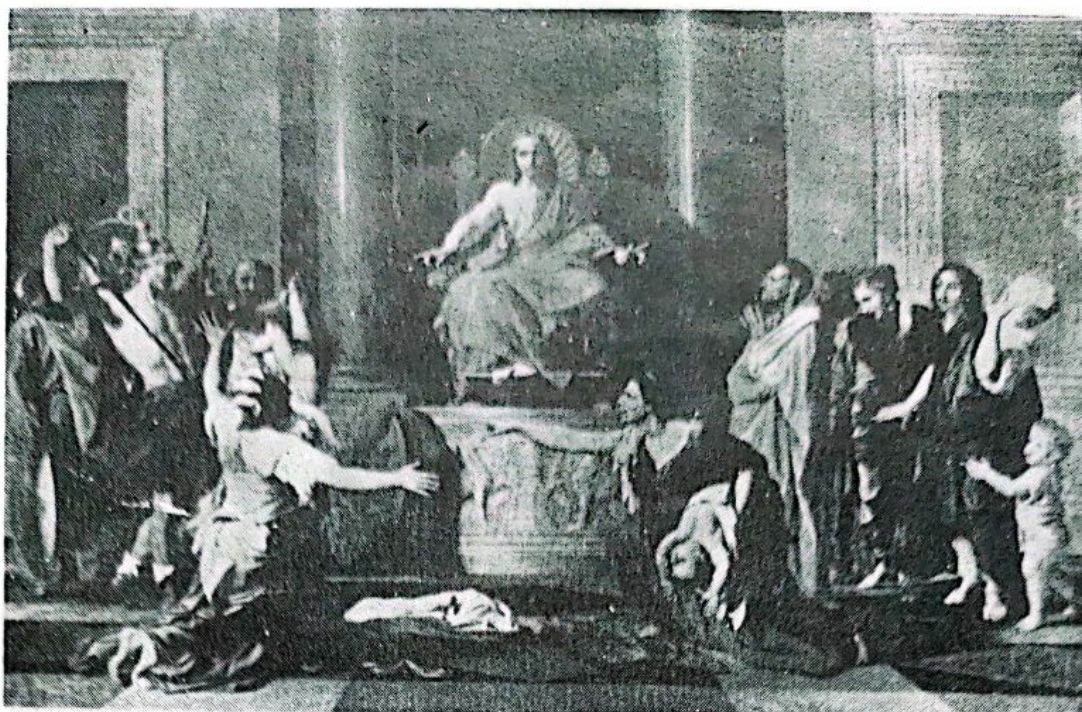
SUMAR

Bellorismul	5
Notă asupra ediției	30
Cronologie	37
Dedicația ediției din 1672	43
Cuvînt înainte către cititor	47
Extras din precuvîntarea lui Filostrat cel Tânăr la <i>Images</i>	52
Ideea pictorului, sculptorului și arhitectului, discurs rostit de G. P. Bellori la Academia San Luca din Roma în 1664	54
Viața lui Annibale Carracci, pictor bolognez . . .	69
Discipolii lui Annibale Carracci	155
Viața lui Agostino Carracci, pictor și gravor bolognez	164
Viața lui Domenico Fontana, arhitect din Melide . .	181
Giovanni Fontana, inginer și arhitect	208
Viața lui Federico Barocci, pictor din Urbino . . .	212
Viața lui Michelangelo Merisi da Caravaggio, pictor .	246
Discipolii lui Caravaggio	264
Viața lui Peter Paul Rubens, pictor din Anvers . . .	268





Nicolas Poussin
Vindecarea orbului,
Paris, Luvru



Nicolas Poussin
Judecata lui Solomon,
 Paris, Luvru

Nicolas Poussin
Popas în fuga din Egipt,
 Leningrad, Ermitaj

